المركز القومى للترجمة

باسيليون بابون مالدونادو

العمارة الإسلامية فى الأندلس
عمارة القصور

المجلد الثالث

العمارة النصرية والمدجنة

ترجمة: على إبراهيم المنوفى

مراجعة: محمد حمزة الحداد

1517

المشروع القومى للترجمة

العمارة الإسلامية فى الأندلس

عمارة القصور

(المجلد الثالث)

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1517
- العمارة الإسلامية فى الأندلس (عمارة القصور) - (المجلد الثالث)
- باسيليون بابون مالدونادو
- على إبراهيم المنوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :
Tratado De Arguitectura Hispanomusulmana
Por:Basilio Pavón Maldonado
Copyright @ Basilio Pavón Maldonado

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.
شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

العمارة الإسلامية فى الأندلس - عمارة القصور
العمارة النصرية والمدجنة
المجلد الثالث

تأليف : باسيليون بابون مالدونادو

ترجمة : علـى إبـراهيم المنوفى

مراجعة : محمـد حمـزة الحـداد

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مالدونادو ، باسيليون بابون .
العمارة الإسلامية فى الأندلس - عمارة القصور - المجلد الثالث
تأليف: باسيليون بابون مالدونادو؛ ترجمة: على إبراهيم المنوفى؛
تقديم: محمد حمزة الحداد .
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٦٤٠ ص ، ٢٤ سم
١- العمارة الإسلامية فى الأندلس.
(أ) المنوفى، على إبراهيم (مترجم).
(ب) الحداد ، محمد حمزة (مقدم).
(جـ) العنوان. ٧٢٣.٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٤٢٢٥
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 786 - 8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

الفصل الخامس (ق ١٤، ١٥)

العمارة النصرية والمدجنة

- **غرناطة** 11

١- المنشآت المعمارية المفترضة فى الحمراء قبل العصر الناصرى 19

٢- الأبراج ذات القصور 24

٣- النماذج السابقة للعقود الثلاثية فى الغرف الملحقة بصالة قمارش 33

٤- القبة الملكية فى القصور الإسلامية 34

٥- الشخشيخة Linterna إضاءة القبة الملكية 39

٦- الأقبية وإسقفها ذات النهج الفنى المختلف 44

٧- المساكن الملكية فى الحمراء 48

٨- البرك فى المسكن العربى 52

٩- البوائك 54

١٠- الواجهات: واجهات القصور وصالات التشريفات 55

العمارة المدجنة 58

١- الأسلوب المدجن 66

٢- سمات المساكن الكبرى المدجنة 74

القصور الناصرية فى الحمراء وجنة العريف 85

١- المداخل إلى المنزل الملكى القديم - صحن المسجد وصحن ماتشوكا 85

٢- ميكسوار 91

- **المصلى الحالى** 98

٣- الغرفة الذهبية 99

- **واجهة قماش** 100

٤- قصر قمارش 104

٥- البرطل 127

٦- المنزل المجاور لحمام شارع ريال ألتا 140

٧- جنة العريف 141

٨- برج الأسيرة 159

٩- قصر شنيل بغرناطة 167

١٠- قصر بهو السباع لمحمد الخامس 170

١١- برج أبى الحجاج (بينادور الملكة) 234

- دار العروسة 243

- قصر الدير السابق سان فرانثيسكو 244

١٢- برج الأميرات 245

المنازل الغرناطية (ق ١٤، ١٥) 249

١- منزل دير ثافرا 250

٢- منزل الراهبات 254

٣- منزل الأمراء (قصر السيدة مريم) ومنزل بلاثيتا دى بيامينا 254

٤- منزل "دار الحرة" 256

٥- منزل فرن الذهب، منزل كوبر تيثو دى سانتا إينس ومنزل شابث 258

- **اللوحات والأشكال** 261

الفصل السادس

(ق ١٤، ١٥)

القصور المدجنة

– إقليم الأندلس 393

– إشبيلية 393

١– ألكاثار: قصر بدرو الأول 393

٢– صالة العدل 416

٣– منزل دى أوليا 423

٤– قصر آل قرطبة بإستجة 428

٥– قرمونة: قصر باب إشبيلية وباب مارشينا 433

٦– آخر تجليات الفن المدجن 434

قرطبة 436

٧– القصر المسيحى 436

٨– منازل وزخارف جصية رئيسية قرطبية 439

جيان 444

٩– قصر السيد ميجل دى لوكاس دى إبرانثو 444

١٠– منزل وبذة المدجن 446

ملقة 446

١١– المنزل العربى – دير سانتا كلارا 446

١٢– قصر موندراجون دى رندة 447

قشتالة – ليون، وقشتالة ولامانشا توردیسیاس (بلد الوليد) 449

١- القصر المدجن - دير سانتا كلارا 449

أستودياس (بالنسيا) 458

٢- قصر السيدة ماريا دى باديا 458

طليطلة 461

٣- حصن - قصر جاليانا 463

٤- المنزل المدجن بدير طائفة الفرنسيسكان "سان خوان دى لا بنتنثيا" .. 467

٥- ورشة المورو 469

٦- قصر سوير تيث دى منيسيس 475

٧- القصر الدير سانت إيزابيل لاريال 479

٨- ما يطلق عليه قصر "الملك السيد بدرو" 485

٩- صالون منزل ميسا 489

١٠- قصر "كورّال السيد دييجو" 496

١١- صحون أديرة سانتا كلارا لاريال وسانتا أورسولا 499

١٢- أطلال أخرى مبعثرة، للمنازل الكبرى فى طليطلة القرن ١٤ 504

١٣- قصر فوينساليدا 506

١٤- أرضيات من الزليج الطليطلى المزجج (ق ١٥، ١٦) 510

أوكانيا 511

١٥- قصر السيد جوتيرى دى كار ديناس 511

ألكالادى إينارس 515

١٦- القصر الأسقفى 515

١٧- منازل مدجنة: منزل ماجدالينا ومنزل روكا ومنزل أنتيثانا 519

١٨- زخارف جصية فى وادى الحجارة 521

١٩- زخارف جصية فى سيجوينتا Sigüenza 521
٢٠- قصر كوجويودو 522

بلد الوليد 523
٢١- قصر كوريل دى لوس آخوس 523
٢٢- قصر السيدة ماريا دى مولينا دى بلد الوليد 525

برغش 526
٢٣- قصر حصن برغش 526
٢٤- قصر مدينة بومار 527
٢٥- قصر بنيا أراندا دى دويرة 529

ليون 530
٢٦- قصر إنريكى الثانى 530

سلمنقة 531
٢٧- المنزل المدجن فى دير المالكات 531
٢٨- قصر بيانوبيا دى كانيدو 533

أرغن ونابارّة 534
٢٩- سرقسطة 534
٣٠- دروقة 535
٣١- حصن أوليت 536

اللوحات والأشكال 537

الفصل الخامس

(ق ١٤. ١٥)

العمارة النصرية والمدجنة

غرناطة:

يعتبر القرن الرابع عشر بمثابة بلوغ القمة والازدهار الفنى لما بدأ خلال القرن الثالث عشر، وهنا نلاحظ قوة "الميل إلى الموحدية" التى تركزت فى الغرفة الملكية بالمدينة التى تعتبر القانون أو القواعد الأولية فى مستقبل الفن الغرناطى على المدى القصير والطويل، حيث ينظر إليها على أنها بداية فترة جديدة يطلق عليها الفترة الناصرية. ومع انتهاء عصر التقشف الفنى الموحدى الذى نراه بقوة داخل المساجد، باستثناء المسجد الكبير فى تازا (١٢٩٦م)، يدخل الفن الغرناطى، كما شهدنا، المرحلة الثانية خلال القرن الثالث عشر، وهى فترة تتسم بالازدهار عامة، وهو ازدهار يتمثل فى الثراء الفنى التقليدى فى المغرب الإسلامى الذى نرى نماذجه مجسدة فى كل من دير لاس أويلجاس ببرغش وفى طليطلة والغرفة الملكية بغرناطة وشرق الأندلس، وقد بلغ هذا الازدهار ذروته فى الحمراء مع بناء القصبة القديمة أو ما يسمى بقلعة الحمراء (لوحة مجمعة ١، ١)، وتحتل المعينات المقام الأول على يد محمد بن يوسف بن الناصر، محمد الأول (١٢٣٨-١٢٧٣م) وابنه محمد الثانى (١٢٧٣-١٣٠٢م). وفى حصن هذه القلعة شُيدت مبانٍ جديدة فى المكان الذى يطلق عليه "المنزل الملكى القديم" وكانت مقر البلاط، وكانت فى القصبة القديمة، فى زمن سابق، فى البيّازين أى على الضفة الأخرى من نهر دارّو Darro (لوحة مجمعة ١: ٢)،

وكان سبب الانتقال إلى المسرح الجديد للسبيكة، إضافة إلى وجود القصبة بعد تحديثها، يرجع إلى أمور تتعلق بالمساحة وإلى ارتفاع الهضبة التى تبدو فى حد ذاتها كأنها جزيرة معزولة عن المدينة، وهى أسباب طبوغرافية تضفى المزيد من الحماية للأسرة المالكة من الأخطار الداخلية والخارجية. ويُلاحظ أيضًا أن الثنائية المسماة البيازين – الحمراء تشبه إلى حد كبير تلك الأخرى المسماة قرطبة – مدينة الزهراء خلال القرن العاشر، مع الفارق الذى يتمثل فى أن البلاط فى قصر مدينة الزهراء يعود إلى قرطبة، أما فى غرناطة (الحمراء) فلم يعد أبدًا إلى البيازين أو إلى المدينة، وكانت الحمراء تعتبر هضبة منيعة، الأمر الذى جعلها بلاطًا مستقراً حتى عام ١٤٩٢م. وهنا نجد أن "السبيكة" (لوحة مجمعة ١ : ٣) تشهد ولاة عمارة تجمع بين ما هو حربى وما هو ملكى، حيث نجد القصور تحرسها أبراج تتناغم مع المشهد العام فى غرناطة كأنها خلاصة لملحمة معمارية وقعت، حيث نجد القصر يبدو كأنه حصن من الخارج وهذه هى الازدواجية العربية الأبدية سواء فى المشرق أو المغرب، أى أن القصور فى موقع دفاعى.

وقد أخذت تتضح ملامح هذا الحزام الدفاعى الكبير، الذى يبلغ طوله ٧٤٠م×٢٢٠م ويضم داخله مساحة تصل إلى ١٢ هكتاراً (أى بزيادة تبلغ ثلاثة هكتارات مقارنة بالمقر الخاص بالقصبة القديمة الواقعة على الجانب الآخر من نهر داروّ، إذ تمتد تلك الملامح من المغرب إلى الشرق فى صورة قصور وأبراج موازية للسور الشمالى ولها مداخل تحت السيطرة من خلال بوابات محكمة فى تلك الأسوار، ورويداً رويداً أخذت هذه النواة العسكرية الأولية تتسع لتصبح بمثابة مدينة ملكية محصنة بكل المقاييس وبها قصور كبيرة وصغيرة مركزها هو برج قمارش والمساجد والمدرسة والمقابر والحمامات، وأخذت ملامح تلك المنشآت تذوب وسط الخضرة المحيطة التى كانت تتغذى على مياه القناة الملكية، وهى قناة ترجع على ما يبدو إلى عصر محمد الأول، إذ يعد مرورها بجنة العريف تصل إلى الأجباب والنوافير

والبحيرات الواسعة. ولا شك أن الأسوار الدفاعية ساعدت على تهيئة المناخ، كما أن المياه أحدثت أثرها، كما كان الحال في مدينة الزهراء، بأن جعلت ما كان قاحلاً آهلاً ومسكونًا. والاحتمال كبير في أن تلك المساحة التي سوّرها كل من محمد الأول والثاني كانت القصبة بمعنى الكلمة أي أنها جزء مخصص للدولة بمعنى الحصن الحكومي سيراً في هذا على قصبة ملقة وألمرية، حيث تضم كل واحدة من الثلاث مسجداً. ومن خلال الدليل الخاص بالحمراء الذي وضعه تورس بالباس (١٩٤٩) (لوحة مجمعة ٢، حيث يلاحظ أن إدارة الحمراء بالتعاون مع ماريا كدليل مورو قامت بإضافة الأسقف). يمكننا دراسة "المنزل الملكي القديم" للملوك الناصريين الذي يمتد من الغرب إلى الشرق: ١، ٢، ٥، وهي منطقة الدخول إلى مبانٍ الإدارة، ويطلق على رقم (٥) صحن ماتشوكا وهو مبني به برج صغير يقوم بوظيفة المرقب شيده يوسف الأول في الجهة الشمالية، ويحمل المسجد رقم ٣ وهو ذو مخطط مربع مائل وله مئذنة وكذلك المسجد الجامع الذي شيد في عصر محمد الثالث (١٣٠٢-١٣٠٩م) وهو أقدم مسجد في الحمراء. ولم يكن للقصبة الحالية مسجد في أقصى الطرف الشمالي. ويرجع بدء بناء صحني الدخول المربعين إلى عصر أبي الوليد إسماعيل الأول (١٣١٤-١٣٢٥م) حيث يلاحظ أن تصميميهما مماثل لصحني المدخل في جنة العريف الخاص بذلك السلطان والد يوسف الأول (١٣٣٣-١٣٥٤م) وهو عبارة عن ملحق يطلق عليه "مشوار" **Mexuar** حيث كان السلطان محمد الخامس (١٣٥٤-١٣٥٩، ١٣٦٢-١٣٩٠م) يعقد فيه الاستقبالات العامة، ذلك لأننا نجد بنية أميرية عبارة عن قبة ذات أربعة أعمدة ومصلى صغير في الجهة الشمالية إلى جوار السور الذي يتجه نحو الجنوب الشرقي، وفي هذا الجزء كان هناك مسجد على عصر إسماعيل الأول، لكن حل محله في عصر محمد الخامس (٨) ما يطلق عليه "الغرفة الذهبية"، ذات الصحن ذي البائكة الواحدة، وصالة صغيرة في الجهة الشمالية، أما في الجهة المقابلة فنجد البوابة العظيمة التي أقامها محمد الخامس لتكون المدخل إلى القصر أو ما يطلق عليه قصر قمارش ليوسف الأول (١٠، ١١، ١٢) الذي يتم الدخول إليه بعد المرور

بدهليز ذى ثلاثة انحناءات سيراً على نهج البوابات الحربية. وبالنسبة لنا معشر الدارسين لقصر الحمراء رأينا أنه من المنطقى أن هذه البوابة الضخمة، التى يُرجع بناؤها إلى عام ١٣٦٧ طبقًا لما يراه فرنانديث بويرتاس، ما هى إلا ستارة ملكية تفصل بين المنقطة العامة فى القصر (مشوار والغرفة الذهبية) والجزء الخاص من قمارش. وصوب الجهة الشمالية لصحن قمارش ذى البركة المستطيلة هناك بناء على شكل حرف T مقلوب عبارة عن صالة "باركا" (١١) والقبة الملكية لصالون قمارش (١٢) وهى قطعة رئيسية فى قصر يوسف الأول. وفى القطاع الشمالى الشرقى من القصر نجد الحمّام الملكى لذلك السلطان (١٣) مع غرفة خلع الملابس apodytorium التى هى على شاكلة قبة الميكسوار Mexuar، وعلى الضلع الجنوبى الشرقى تمت إضافة بهو السباع لمحمد الخامس وهو بهو ذو مخطط ينقسم إلى أربعة مربعات ومدخله هو صالة المقرنصات (٢١) بينما صالة الشقيتين نجدها إلى الشمال منه (١٩) وهى عبارة عن مقر عرش محمد الخامس بما فى ذلك امتدادها على شكل حرف T مقلوبًا ابتداء من مرقب ليندراخا (ليندراش) Lindaraja (١٨). وفوق أو شمال هذا المرقب نجد الصحن الحالى الذى يحمل الاسم نفسه (١٧) ثم يلى ذلك – فى ركن السور – برج أبى الحجاج أو بينادور Peinador وهو عبارة عن قصر معزول مخصص لتزجية وقت الفراغ وملتصق بالسور وينسبه المؤرخون إلى عصر يوسف الأول، رغم أنه شهد تعديلات جوهرية خلال عصر محمد الخامس ومن جاءوا بعده، وفى الجهة الجنوبية وبالتحديد فى ظهر بهو السباع نجد مقابر الروضة (٢٦) وكان خلفها المسجد الجامع بالحمراء الذى أسسه محمد الثالث، ويضم الرسم رقم ٢ قصر يوسف الأول ومحمد الخامس على شكل حرف L، وهناك أهمية خاصة لذلك المخطط الذى نراه فى الرسم رقم ٣ وهو بهو السباع الخاص المفترض لسلاطين الأسرة الناصرية السابقين على محمد الخامس، أى عندما كان الصحن الحالى لبهو السباع حديقة ذات ممرات تقاطع ودون بوائك ذات عمد. وسوف نتحدث عن هذا الموضوع لاحقًا.

وهنا نجد أن العمارة الإسبانية الإسلامية نهضت بعد انزواء إرادى وبلغت أقصى حدود للتعبير عن نفسها من خلال تنويعات جمالية منبثقة مما سبق بدءًا من قاعدة العمود الطبوغرافية وانتهاءً بالتكعيبة التى عليها المبانٍ إزاء المشهد الخارجى إذ رغم أنها موزعة فى فراغ مُسَيّج تمتد من الغرب إلى الشرق ومن الشمال إلى الجنوب، تعطى الانطباع بالفوضى المبرمجة أو ما يمكن أن نطلق عليه الانسجام المفتعل، إذ نرى تجاور قصور واختلاطها بكل واحد منها صحن كبير، وأغلب تلك الصحون مستطيل مقارنة بالشكل المربع، وهذا هو القانون المسيطر فى بناء القصور الملكية الإسلامية. أضف إلى ما سبق أن تعاقب الحكام على المدى القصير والطويل، تطلب إجراء تعديلات وتوسعات وإصلاحات معمارية من كل نوع، وهنا نخرج بخلاصة تقول إننا أمام متاهة تتمثل على الأقل فى التعرج الذى نرى عليه الدهاليز والبوابات، إنه "اللا انتظام" فى تخطيط القصور العربية وهو أمر ظاهر للعيان مثله مثلما يحدث فى تخطيط المدن الإسبانية الإسلامية عندما نتأملها بعد توسعها ونموها. شهدت منطقة الحمراء تتابع بناء القصور دون تخطيط مسبق أو نظام يدور حول محور بعينه وسبب هذا ما عليه العاهل الجديد من رغبة فى الهدم والتشييد من جديد، ونحن إذا ما رجعنا إلى ابن الخطيب وجدنا (ترجمة إميليو جارثيا جومث) كيف أن محمد الخامس كان يعقد حفلات استقبال فى قصر لم ينته من بنائه بعد وكان قد أقامه على أطلال قصر، آخر ورثه عن أجداده. غير أنه لا ينبغى أن ننسب هذه العادة إلى السلاطين الناصريين وحدهم فهم على أية حال ورثة للموحدين حتى فى المفاهيم. وهناك مؤرخ عربى آخر هو Huici يحدثنا فى كتاب له عن التاريخ السياسى للموحدين مشيرًا إلى أن المنصور - إشبيلية ق ١٢- أمر ببناء قصور وسرايات سيرًا على نهجه فى البناء ورغبته فى التوسعة، فهو لم يكفّ عن هذه العادة طوال فترة حكمه، ومن الأمثلة ذات الدلالة على ذلك ما شهده قصر إشبيلية خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر فى هذا المقام، وهنا نجد أن العاهل الجديد يشعر بالرضا عندما بنى فى منطقة الحمراء قصرًا جديدًا، ولما كانت هذه الغربة مقتصرة فقط على تلك

المساحة المستطيلة المنيعة فإننا نتساءل: هل كان يعنى ذلك أن العزل تعبير عن ضعف الأسرة الحاكمة؟ وما هو النظام الدفاعى الذى كانت عليه القصور خارج أسوار المدينة وهى تلك التى تميل إلى "الموحدية" أو الموحدية والخاصة بنجد Nagd فى الوادى وحيث أمر محمد الثالث ببناء قصر له طبقًا لما جاء فى بعض القصائد؟ إننا إذا ما وضعنا فى الاعتبار نموذج القصر، الذى هو على شاكلة مُنية جنة العريف (لوحة مجمعة ١: ٤ والمقام فى الحمراء) لقلنا إن الكثير منها كانت قصوراً مفتوحة، وربما كان لها سور، يحميها غير أننا لا نعرف تاريخ تطوره بشكل مؤكد. هناك قصور أخرى مثل "الغرفة الملكية" التى تقع فى ربض الفخّاريين بالمدينة، وهنا نجد الصالة الرئيسية المخصصة للاحتفالات داخل برج منيع هو بدوره جزء من السور وهو برج يحمل الطابع الحربى الذى عليه برج قمارش. وواقع الأمر هو أن الحكام الناصريين زاد شعورهم بالأمان كلما كانوا فى مكان أكثر ارتفاعًا داخل منطقة الحمراء فالقصبة القديمة حامية إذ كانت مهيأة لإقامة دائمة للحامية العسكرية وهذا ما يدل عليه ما بها من منازل وجب وحمامات (لوحة مجمعة ١: ٥).

وحتى نزداد فهمًا لما عليه الحمراء يمكن لنا تقييم القصور الإسلامية المقامة فى أصقاع أخرى من حيث الكم والموقع داخل فراغات فسيحة. وغايتنا فى هذا ليست إلا أن نخرج بالحمراء من العزلة التى عليها وأن نرتفع بها من فئة مدينة عاصمة إقليم إلى مدينة ملكية متفتحة على الدنيا شأنها شأن مدينة الزهراء. وقد أشار جارثيا جومث – استناداً إلى ابن بشكوال المؤرخ الذى أشرنا إليه فى الفصل الأول من هذا الكتاب – إلى وجود أحد عشر اسماً مختلفة لقصور شيدت فى منطقة القصر القديم بقرطبة وهى قصور مستقلة وسرايات ومجالس أو صالونات تشريفات لها مساحات خاصة بها يطلق عليها البهو. ويقول ج. جومث بأن تلك السرايات كانت جزءاً من القصر لكننا لا ندرى كيف كان ذلك، أى فيما إذا كانت منشآت منعزلة عن بعضها أو أنها كانت مجرد سرايات أو صالات استقبال. ويمكن القول بأنه كان هناك من كل

صنف فبعضها لم يعد كونه "غرفة أو غرفًا" على شاكلة ما نطلقه فى إسبانيا على بعض المبانِ فى الحمراء، مثلما هو الحال عند حديثنا عن "غرفة قمارش" أو "غرفة السباع". كما لا ندرى أيضًا ما الذى كانت عليه تلك المنشآت فى الحمراء وما علاقاتها ببعضها ووظائفها (قمارش وبهو السباع والروضة والبرطل وليندراخا) اللهم إلا إذا توافر لدينا وصف طبوغرافى دقيق.

هذه الرؤية الفاحصة التى نجدها عند جارثيا جومث تدفع بنا لنلقى نظرة إلى الورا. أى على مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ١: ٦ انظر الفصل الأول شكل ٤) فهناك نجد ثلاثة سرايات ملكية وصالونا أو مجالس رسمية، كلها فى مساحة مستطيلة ولها أسوار ذات أبراج مكونة بذلك قصراً تبلغ مساحته تسعة هكتارات، وهذه المنشآت هى من الجنوب إلى الشمال - السرايات ١٢، ٤، ورقم (٢) فى الطرف الأيسر للسور من الجهة الشمالية، إضافة إلى مساكن أرستقراطية (٨)، (١٠) وسرايات ذات وظائف إدارية (١١) وصحن مربع ذى بوائك. وإذا ما كانت هذه الدور وتلك القصور مشيدة حول صحون وحدائق فهى مبعثرة وما يؤكد ذلك درجة الميل عن الخط الذى عليه المسجد (١٤). وعندما نلقى نظرة شاملة على هذه المنشآت القرطبية المجمعة وعلى قصور بنى حمّاد فى الجزائر (ق ١١، ١٢) وعلى الحمراء بعد ذلك بثلاثة قرون نجد القاسم المشترك هو غيبة تنظيم معمارى لهذه المنشآت عند اجتماعها كلها داخل الأسوار الخاصة به، فالقصور تتراكم وكل له استقلاله الخاص به حيث يحيط بصحن أو حدائق ذات برك تقوم بدور النواة التى تربط مختلف أجزاء المبنى ببعضها، غير أن هذه الرؤية التى تختلف تمامًا عن الرؤية المعمارية ذات المساحات المربعة فى العمارة الإمبراطورية الرومانية والفارسية الساسانية والفيلات الرومانية والقصور الأموية فى المشرق ليست ابتكاراً إسبانيًا إسلامياً. فهذا التبعثر أو هذه الفوضى والتنوع فى المبانِ (من الناحية الوظيفية على الأقل) نشهده قبل ذلك فى قصور العباسيين فى كل من بغداد وسامرا. وهنا نجد أن وصف القصور العباسية التى شيدت على عهد

المقتدر بالله بمناسبة زيارة السفراء البيزنطيين يقدم لنا صورة من المنشآت المعمارية المبعثرة (من الناحية الوظيفية على الأقل) داخل المدينة الملكية، فالوصف يميز بين قصر الوزير الذى يقع عند المدخل وصالة أو صالون العرش (القبة) والبوائك المختلفة والسرايات والصحون والحدائق، فكلها تعبير عن الهروب من أى منظومة مُعدّة سلفًا. ومعنى هذا أن ما له السبق فى كل من الأندلس وسامرا هو العمارات وليس العمارة "الموحدة" أى التى تنتظم وتتناغم مع بعضها على شاكلة ما نراه فى الأسكوريال. أى أن القصور العربية تشهد تفتت العمارة "الموحدة" أو "الجامعة" وبمقولة أخرى تشهد تبعثر المنشآت فى عدد غير محدد وجزئى وفردى لكن مع وجود جامع لكل وحدة منها يتمثل فى الصالة المربعة أو صالة العرش، أو القبة الملكية: هناك بعض القصور ذات القباب يخضع كل واحد منها لميول العاهل، وهى مبعثرة أو مجتمعة حول صحن أو حديقة وأحيانًا ما نجدها أسيرة الأبراج الحربية فى الأسوار ومع هذا فالمخطط الداخلى كأنه البلاط.

وهناك صورة مشابهة لما قدمنا نجدها فى القصر الكبير فى القسطنطينية (ق ١٠) وهذا ما أوضحه الوصف الذى قدمه قسطنطين بوفيرجنتا **C.Porfirogeneta**، إذ يحكم اللا انتظام المكان حيث نلاحظ تزاحمًا وتتابعًا بين الدهاليز والسرايات لكنه تتابع يفتقر إلى الانسجام، أضف إلى ذلك أنه مع مرور الزمن أخذت تظهر قصور جديدة مستقلة يحمل كل اسمه، وبذلك نجد أمامنا عددًا كبيرًا من المنشآت التى تنسب لعدة أباطرة وكل ما يفصلها عن بعضها مجرد حديقة، وعلى الحوائط قام الفنانون بتسجيل مشاهد انتصار الإمبراطور مُشيد القصر وكذلك آبائه وأجداده. وأحيانًا ما نجد الأباطرة يستدعون مهندسين أجانب ليتولوا أمر إنشاء قصورهم الجديدة، فقد جاء إلى قرطبة بناءون من بغداد من القسطنطينية تلبية لدعوة عبد الرحمن الناصر. ومن البدهى أن كلاً من القسطنطينية وسامرا ومدينة الزهراء مناطق بعيدة عن الحمراء غير أن كافة المنشآت الملكية كانت تضم دائمًا بعض المشاهد المعمارية

الموروثة من الماضى بما فى ذلك المراسم، ورغم أن العـرفـاء المحليـين فى كل من الحمراء وجنة العريف هم الذين أضفوا بصمتهم فقد بقى من الماضى، على الحوائط الداخلية، مشاهد انتصارات إسماعيل الأول ويوسف الأول ومحمد الخامس، وجاء هذا من خلال القصائد التى نراها منقوشة بالخط الكوفى أو الرقعة، كما كانت هناك رغبة واضحة فى استلهام إيوان كسرى وقصور سليمان وتلك الحدائق الأسطورية.

١- المنشآت المعمارية المفترضة فى الحمراء قبل العصر الناصرى:

من المخاطرة القول بأن الأسرة الناصرية هى التى قامت بإعمار هذه المنطقة واضعين فى الحسبان أن المصادر العربية قبل القرن الحادى عشر تنوه بإلحاح على هذه المنطقة، رغم ميلها - هذه المصادر - للحديث عن أحداث الحرب والكر والفرّ أكثر من اهتمامها بالحياة الملكية، وتشير هذه المصادر إلى بعض المنشآت هناك غير أنها لم تكن حربية بالضرورة الأمر الذى حدا ببعض الباحثين فى زماننا إلى الذهاب أبعد من هذا بتأييد نظرية وجود قصور عن نواظر أى جيل أو أسرة حاكمة. وهنا نجد أن ف. برجبوهر F.Bargebuher قد استند إلى قصيدة للشاعر اليهودى ابن جابيرول (ق ١١) يصف فيها قصراً لابن نجريلا، الوزير اليهودى لأسرة الزيديين الذى يفترض أنه أقيم بمنطقة الحمراء، وحاول الباحث تحديد مكانه فى المنطقة التى يطلق عليها اليوم قصر السباع الذى شيد فى عصر محمد الخامس وسند الباحث فى هذا هو التوازى بين عدد معين من السباع حول بركة، طبقًا لما ورد فى القصيدة، وبين النافورة الناصرية التى أمامنا اليوم بما فيها من اثنى عشر سبعًا تشير ملامحها إلى أسلوب قديم كأنها جىء بها من قصر قديم يرجع إلى القرن الحادى عشر، وتندرج الرؤية نفسها على بعض تيجان الأعمدة القديمة التى أعيد استخدامها فى المنشآت التى أقيمت على عصر يوسف الأول ومحمد الخامس. غير أن الشىء الذى يثير الدّهشة والاستغراب هو دقة الأبعاد والبناء الذى عليه بهو السباع المستطيل الشكل ذو الأرصفة الأربعة

والتقاطع والسرايات البارزة نحو الداخل على الأضلاع الصغرى وهى التى رأينا مثيلاً لها فى نماذج أخرى فى الكاستيخو بمرسية وقصر إشبيلية (يرجعان إلى ق ١١ وبداية القرن الثانى عشر) وهى كلها صحون، بما فى ذلك الحمراء، ذات مقاس ١٨×٣٣ أو ١٩م أى أن ذلك كان الصحن المعيارى لما كانت عليه الصحون خلال ذلك القرن، وسوف نتحدث لاحقًا حول هذا الموضوع عند دراسة قصر بهو السباع.

وعودة إلى الأعمال التى تمت فى السبيكة (الحمراء) على يد الأسرة الناصرية نجد أن المنشآت الأولى ترجع إلى القرن الثالث عشر فهناك قصر بنى سراج المجاور للسور الجنوبى وهو قصر يخرج عن فلك "المنزل الملكى القديم"، وقد قمنا فى الفصل السابق (لوحة مجمعة ١٤: ٢) بدراسة الحمامات المجاورة والزخارف الجصية التى عثر عليها فى تلك المنطقة، إضافة إلى جزازات أخرى عثر عليها فى الحمراء - ووجدنا أنها تدخل فى إطار ما أطلقنا عليه "الميل إلى الموحدية" خلال القرن الثالث عشر، وجاءت هذه الرؤية مصحوبة برؤية موازية لما كانت عليه الغرفة الملكية فى غرناطة والواجهة الخارجية لبوابة النبيذ التى قام محمد الخامس بإدخال تعديلات لاحقة عليها (لوحة مجمعة ٣: ١)، وكان من الممكن أن يعود بنا هذان المثالان الأخيران إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر أى فى المرحلة السابقة على عصر محمد الثانى، فمن غير الممكن أن يشهد الفن تطوراً متسارعًا بهذا الشكل خاصة عندما نقارن بين تلك الزخارف الجصية، ومعها بعض الملامح الأسلوبية التى تميل إلى الموحدية فى واجهة بوابة النبيذ، والأعمال الزخرفية الجصية الأولى خلال القرن الرابع عشر مثلما هو الحال فى زخارف البرطل التى نسبتها إلى عصر محمد الثالث. وإتفق مع جومث مورينو فى القول بأن بوابة النبيذ شيدت لأول مرة خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر وظلت مغلقة حتى عصر محمد الخامس لأسباب غير معروفة وقد استولى عليها ذلك العاهل وفتحها وأدخل تعديلات على الجانب الداخلى منها وهذا ما سوف أتحدث عنه لاحقًا.

وفى إطار هذه الرؤية يجب أن تدخل فيها الأبراج التى نراها على السور الخارجى للحمراء، وكانت فى بداية الأمر أبراجًا صغيرة مشيدة من الطابية الخرسانية ثم حلت محلها الأسوار الحالية ذات الأبعاد الكبيرة التى يسهل أن ننسبها إلى يوسف الأول (١٣٣٣-١٣٥٤م) وهو عاهل قام بإدخال تعديلات كثيرة على المنشآت الحربية بالحمراء، ومن ذلك برج قمارش (لوحة مجمعة ٣: ٣، ٥: ٣)، وبرج صغير حوائطه سوداء اللون ابتلعه بعد ذلك برج يوسف الأول الذى نراه. ومن البدهى أن هذا القطاع الشمالى للسور كان قائمًا قبل تولى ذلك العاهل عرش الملك، وربما بدأ مع عصر محمد الثانى الرجل الذى تمكن - حسب مخطوطة مجهولة المؤلف محفوظة فى أكاديمية التاريخ - من توسعة الحمراء عام ١٢٧٩م لدرجة أنها بدت مدينة أكثر من كونها حصنًا دفاعيًا. وإذا ما قبلنا بهذه القراءات يمكن القول بأن السبيكة بدت خلال الأعوام الأخيرة من القرن الثالث عشر كأنها مقر مرتبط بالكامل بمسار السور الذى نراه اليوم. وعلى أية حال فلا يزال هناك شك حول ما إذا كان الموحدون الذين نشطوا كثيرًا فى عملية إعمار غرناطة، وأقاموا مرات عديدة بقصبة الحمراء، قد سبقوا الناصريين فى إقامة مقارٍّ لهم بالمكان وذلك حسبما تشهد به الزخارف الجصية لقصر بنى سراج التى تحدثنا عنها، وحسب ما نراه فى القطاع الخارجى لبوابة النبيذ وفى قصبة الحمراء نفسها، وهنا يجب أن نتذكر أن ابن الخطيب أشار إلى أن المبانٍ الرئيسية فى غرناطة خرجت من لدن الموحدين. وهنا نتساءل: من يجرؤ اليوم، من الباحثين، على وضع حدود فاصلة بين ما هو موحدى وما هو ناصرى خلال القرن الثالث عشر؟

لنطرح هنا افتراضًا يقول بأن هناك قصبة حمراء سابقة على عصر يوسف الأول بها بوابات ضخمة ومنيعة، وقصبة لاحقة حميمة تتوافق مع ما جاء به ابن الخطيب فى القول بأنها من الإبداعات التى تمت فى عصر محمد الخامس. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار الظروف التاريخية التى مرت بها القصبة فى عصر يوسف الأول من تهديدات

حربيـة لقلنا إنـهـا تنسـجم تمامًـا مع زمـانـهـا حـيث وقـعت مـعـركـة سـالادو Salado (١٣٤٠م)، وحيث هناك تهديدات مسيحية بقيادة ألفونسو الحادى عشر، الذى سيطر عـام ١٣٤١م على القلعة الملكية وعلى إيورا Illora وعلى مُوكْلين، وهى أمـاكن تعـتبـر بوابات الدخول إلى حصن مملكة غرناطة، ويذكر أن إحدى بوابات حصن موكلين كان بها ترس "الجماعة" التى كانت تطلق على نفسها "جماعة ألفونسو الحادى عشر" وليست "جماعة" محمد الخامس كما كان يظن البعض حتى اليوم. وحتى يحمى يوسف الأول نفسه من هجوم عدوه لجأ إلى الأنظمة الدفاعية الضخمة التى فرضها الموحدون فى غرناطة، التى نرى نماذجها بوضوح فى الأبراج الكبيرة فى القصبة (لوحة مجمعة ٣: ٤) وفى البوابات الضخمة فى القطاع الجنوبى للسور: بوابة السلاح (لوحة مجمعة ٣: ٧) مع وجود تصميم موحدى لبرج برّانى وكذلك برج السارية Xarea الذى لا يقهر والذى يعتبر علامة معمارية مضيئة فى تاريخ هذا الملك (١٣٤٨م) ويعتبر هذا البرج صورة طبق الأصل لبوابة الرحلة بالمدينة التى زالت من الوجود غير أننا نرى أن البرج يرجع إلى القرن الثانى عشر ومعه نرى أيضًا برج قمارش العملاق الكائن فى السور الشمالى. وحتى نعرف ما جرى فى تلك الأزمنة ونتوصل إلى توضيح ما غمض منها من أحداث، يجب أن نسلط الضوء على التوازى الملكى بين يوسف الأول وألفونسو الحادى عشر فقد كانا عدوين لدودين تتخلل العلاقة بينهما فترات هدنة قصيرة، مع ظهور المفتاح الرمزى على البوابات فى كل حصن من حصونها علامة على عدد المواقع التى فاز فيها المسيحيون (الملك المسيحى). وإلى التوازى السابق نجد آخر هو محمد الخامس وبدرو الأول إذ كانا حليفين كما كانت شعاراتهما تكاد تكون متشابهة. وهنا نجد أن كلاً من يوسف الأول وألفونسو الحادى عشر البطلان الحقيقيان وراء ازدهار ممالكهما، بينما كل من محمد الخامس وبدرو الأول قام بالسير فى طريق العمارة ذات المخططات المختلفة التى قامت على أنقاض ما عَمَره السابقون.

نطرح السؤال التالى: ما هى المنطقة المحورية أو النواة المعمارية الأولى التى انطلقت منها الحمراء الملكية؟ هل كانت ذلك البرج الصغير فى قصر قمارش؟ وهل كانت صحن بهو السباع؟ نرى فى الشكل ٤ (مخطط ١) رؤية افتراضية للوضع الذى كانت عليه السبيكة قبل حكم يوسف الأول، أى حتى عام ١٣٣٣م: ففى A نجد المكان المفترض للحديقة ذات التقاطعات (ق ١١ أو ١٢) التى أعاد الناصريون الأُوَل استخدامها، B قصبة محمد الأول، مع وجود آثار وأطلال ترجع إلى ق ١١، ١٢، ونرى علامة° تشير إلى السور الذى بدأ إنشاؤه خلال القرن الحادى عشر بين القصبة وعقد دارّو C قصر بنى سرّاج وهو أول قصر يعرف فى الحمراء خلال القرن الثالث عشر، D قطاع الماورور خارج الحمراء مع وجود أطلال ترجع إلى القرن الثانى عشر، بوابة النبيذ (ق ١٣) وهى التى قام محمد الخامس بترميمها، F خارج الأسوار حيث جنة العريف التى رممها إسماعيل الأول، G المنزل والحمامات والمسجد الكبير فى عصر محمد الثالث وربما كانت هناك مدرسة أضافها محمد الخامس، H المنطقة الثانية للإقامة وهى التى كان فيها الدير السابق المسمى سان فرانثيسكو، وبها كانت هناك بعض الزخارف الجصية التى تنسب إلى محمد الثالث، I منطقة ميكسوار فى المرحلة الأولى فى عصر إسماعيل الأول. وفيما يتعلق بأبراج الحزام نجد: ١: برج مراقبة المداخل المؤدية إلى "المنزل الملكى القديم"، ٢: برجًا صغيراً حل محله برج قمارش الحالى (عصر يوسف الأول)، ٣: برج سيدات البرطل – هو عبارة عن برج وقصر لتزجية وقت الفراغ – (محمد الثالث)، ٤: برجًا صغيراً حل محله برج بيكوس Picos وبوابة الربّض التى كانت تسمى قبل ذلك باب الفرج، وهى فى الوقت الحاضر أقدم بوابات الحمراء وكذلك البوابة المجاورة لبرج بيلا، ٥: البرج الأول الذى حلت محله بوابة الأرضيات السبع ليوسف الأول، ٦: برج قصر بنى سراج (ق ١٣)، ٧: برج البوابة الأولية الذى حلت محله بوابة السارية ليوسف الأول، ٨: البوابة الأولية حلت محلها بوابة السلاح ليوسف الأول وهى التى ينسبها بعض الباحثين لإسماعيل

الأول. أما الدوائر والنقاط المظللة والأسود فهى تدخل على الأجباب أو الصهاريج التى لا نستطيع تحديد تواريخ إنشائها.

وينتقل المخطط رقم ١ إلى رقم ٢ غير أن به كافة الأبراج التى أضيفت ابتداء من عصر يوسف الأول مثلما نراها اليوم، ونلاحظ فى الجهة الشمالية قصور المنطقة الملكية التى تخرج عن الخط العام فى الجهة الجنوبية وهى على شكل مثلث ا إضافة إلى برج أسود اللون (٣٩) من قصر بنى سراج الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر. ويضم المخطط ٣ الوضع الحالى للحمراء وجنة العريف التى تقع خارج الأسوار فى الجهة الشمالية الشرقية. وتوضح المنطقة المربعة رقم ٢٢ وجود قصر يرجع إلى عصر النهضة شيده كارلوس الخامس وهو القصر الذى قضى على الجزء الجنوبى لقصر قمارش، وقد قام المهندس ماتشوكا بالبدء فى إقامته حيث كان به حوش له مدخل من خلال بوابة النبيذ وهو عبارة عن مصلى أو منطقة مسيّجة ومخصصة للاحتفالات الدينية أو ممارسة بعض الألعاب، أو ميدان عام يصب فيه الشارع الملكى الشمالى للحمراء طبقًا لرأى برموديث باريخا. ونرى فى النموذج المصغر رقم ٤ الذى نفذه المعمارى بريتو مورينو مجموعة الحمراء وقد خلت منها النباتات التى نراها فى أيامنا هذه. ويبرز من بين الأجباب التى أشرنا إليها جب يقع جنوب قصر كارلوس الخامس (لوحة مجمعة ٣: ٥) وكان مخصصًا لتغطية قطاع المدخل إلى "المنزل الملكى القديم".

٢- الأبراج ذات القصور:

تكاد جميع العناصر المعمارية الملكية فى الحمراء تشعر بالصغار أمام صورة برج قمارش (لوحة مجمعة ٥) وليس ذلك لضخامة شكله الخارجى بل لأنه يضم صالة العرش التى أسسها يوسف الأول، أو ما يسمى بالقبة الملكية للمملكة الناصرية، وتبرز ملامح ذلك البرج ضمن العناصر المعمارية المهيبة فى الحمراء وهو برج سميك

الجدران مثل برج بيلا فى القصبة إذ هما أبرز برجين فى العمارة الحربية الناصرية، ويوجد به ٤٧ نافذة لا نكاد نجدها فى برج القصبة المجاورة، غير أنها هنا تتسم رغم ذلك بالبساطة إضافة إلى بعض المزاغل لإضاءة السلالم إضافة إلى الأضواء الرأسية فى صحن المسكن المنزوى فى الطابق الأخير، وهذا طبقًا لما نراه فى برج التكريم. إذن نجد أن الشكل الحربى المحض الذى عليه القلاع الحرة أو أبراج القصبة أصبح مستأنسًا فى برج قمارش مثلما وقع قبل ذلك خلال القرن الثانى عشر والثالث عشر فى برج الذهب بإشبيلية أو البرج البرّانى فى قصبة شريش. وفى كل ضلع نجد خمس نوافذ ذات عقد نصف أسطوانى متساوية فى الارتفاع مع الأرضية الداخلية وبذلك نجد ٣×٣ = ٩ نوافذ ذات كمرات صغيرة عمقها ٢,٨٠م وهذه الأخيرة لها بدورها فتحتان صغيرتان: ٩×٢ = ١٨، وتقع تلك النوافذ على ارتفاع ٢١ مترًا من القاعدة الخارجية للبرج الذى يبلغ طوله الخارجى ٤٩م وبذلك يكاد يكون ضعف برج الذهب بإشبيلية وبرج بيلا بالقصبة وبرج الغرفة الملكية بغرناطة. وهناك نجد مقر عرش يوسف الأول تضيئه ٤٧ نافذة إضافة إلى الضوء الذى يصل إليه من الرياحين من خلال عقد المدخل. نحن إذن أمام قصر معلق بالحائط الحربى الخارجى، يطلق عليه البرج القصر أو البرج مقر الإقامة الخاص بالسلطان، وليس هذا استثناءً فهناك أنماط مشابهة من الأبراج الحربية فى جبل طارق وأنتكيرة والبرج الأبيض فى جبل الفارو ومساكن برج التكريم بالقصبة وبرج بوابتى السلاح والعدل، حيث تتحدث جميعها عن نفسها من خلال جدرانها التى تشبه بيوت القضاة أو الحرّاس. وليس هناك وجه للمقارنة بين صالة مربعة (أى التربيعة الديناميكية طبقًا لـ: أو. جرابا **O.grabar** التى هى القبة الملكية - قمارش - عندنا) تعتبر تتويجًا للسور ومسكن أُقْحِم فى هذه الأبراج الحربية لاستخدام الحراس. نحن إذن أمام قبة قمارش التى تقع فوق قاعدة خارجية يبلغ ارتفاعها ٢٢م، وعندما يجلس الحاكم على كرسى العرش يجد نفسه مضطرًا لتوجيه بصره صوب الشمال والجنوب (٢) حيث ينقسم

إلى قسمين كل ما يجده على مدى البصر، إنه محور الاحتفالات الذى يخترق صحن الرياحين الذى أضيف إلى الصالة.

إذن نجد أن ما فعله يوسف الأول هو أن جعل قبة مقر قمارش تتكئ على السور العربى فى قطاعه الشمالى الأمر الذى أدى إلى بروز السور من الجهة الخارجية وبذلك نجد التقابل بين البرج الحربى والقصر ذى النوافذ، ويمكن لنا أن نرصد طبوغرافية القصر عبر السور وكأننا نشهد أسداً يفترس غزالة. وحظى هذا البرج بمديح الكثير من الشعراء ومنهم ابن جياب حيث جاءت أبياته - طبقًا لترجمة د. ماريا خيسوس ريبيرا - مفعمة بالوصف الجميل لهذا القصر الخاص بمحمد الثالث فى نَجْد ذلك الحى أو الريِّض الرفيع فى غرناطة، وأبرزت بعض الأبيات أن المكان يبدو أحيانًا كأنه ميدان معركة وأحيانًا أخرى كأنه مرعى لغزلان وهذا المعنى هو الذى ربطته الدكتورة روبيرا ببرج الأسيرة فى الحمراء وهو برج شيده يوسف الأول، غير أنه هذه المرة كان معقلاً حربيًا فعالاً به أيضًا قصر من الداخل وصفه الشاعر المذكور أيضًا بأنه جمع بين المسكن العسكرى وبين مقر الإقامة فى حال السلم ... وأنه برج عظيم يدافع عن القصر... ووجه الفرق بين هذين البرجين ليوسف الأول هو أن برج قمارش به قبة الملك أو قبة العرش أما قبة برج الأسيرة فهى قبة قصر صغير مخصص لتزجية وقت الفراغ، ومع ذلك فهى فى نظرنا النموذج الذى عليه شيدت القبة الأولى. وقد قام الملك محمد الثالث بافتتاح قبة نَجْد وقبة البرطل، وهذه الأخيرة تشبه قبة الأسيرة، وقبة قمارش يسيطر عليها برج فى السور. أما الأبراج القصور الأخيرة فى القطاع الشمالى لسور قصبة الحمراء فهى برج بينادور الملكة وبرج الأميرات (عصر محمد الخامس ومحمد السابع) (١٣٩٢-١٤٠٨م)، وفى الشكل رقم ٥ نجد النموذج رقم ٣ حيث تتضح لنا ملامح مشكلة استمرارية الدهليز الحربى الخاص بدرب السور عندما نصل إلى برج قمارش، وهنا نجد أن المعماريين قاموا بحفر نفقه صوب منتصف البرج، وبالتحديد فوق برج قمارش القديم وقد أشرنا إليه

باللون الأسود ولابد أن هذا الجزء كان فى عصر محمد الثانى، وربما قام إسماعيل الأول بإجراء تعديلات ثم قام يوسف الأول بإحلال برجه محل الأول، ونرى أمام البرج الصغير صالة سوف تقام فوقها صالة باركا Barca بعد ذلك، وهى الصالة التى تسبق قبة قمارش الملكية الحالية (١) وفى الجهة الأمامية نرى طريق الحراسة تحت الأرض أو الدهليز الدائرى، ومعنى هذا هو أن حرف Tالمقلوب، الذى عليه مخطط كلا البرجين، يرجع إلى زمن قديم. والرسم ٨ هو السلم المؤدى إلى الشرفة، وهو يقع إلى يسار الدهليز المستعرض الذى يتقدم فى المخطط على برج قمارش (٤). وفى الجانب المقابل نجد عقداً ذا تاج مسبوقًا بعقد حدوى مدبب به تجعيدات وهذا يشبه المحراب أو مصلى خاصا غير أننا لا نلمس براهين معمارية لنؤكد ذلك. وهنا نريد أن نلفت الانتباه إلى القبة (X) الواقعة فى الزاوية اليمنى أسفل الشكل وهى قبة صالة العدل المدجنة فى قصر إشبيلية أسسها ألفونسو الحادى عشر الذى حكم فى فترة معاصرة ليوسف الأول، والأمر المهم فى هذا هو أن الجدران الأربعة تعكس فى المخطط وجود ثلاثة عقود محاريب أوسطها أعرضها وكأننا أمام مجموعة النوافذ الثلاث فى سور برج قمارش (٤، ٥) وسوف نتناول هذا الموضوع فيما بعد.

وعودة إلى قصر قمارش الذى شيده يوسف الأول (شكل ٦: ١) نجد أن مخططه على شكل حرف T مقلوب حيث الدهليز والصالة الأمر الذى يجعلنا نرى أنه يستوحى القصر الجزائرى فى أشير وفى قلعة بنى حماد (ق ١٠، ١١) وفيما يتعلق بالدهليز والصالة علينا أن نعتمد على الدراسة التى نشرها ج. مارسى فالجزء الأفقى من حرف T المقلوب هو الدهليز أو المجلس المربع المخصص للاستقبالات وهو مجلس قاعة أو أكثر ملحقة فى الأطراف تكمل البناء ويطلق عليها alcobas حيث نجد مثيلات لها فى قصور الخلافة فى قرطبة وفى الجعفرية وقصر المعتصم فى قصبة ألمرية. ويمكن أن نطلق على هذه الوحدات مسمى الإيوان وهى التى فرضها إسماعيل الأول فى السراى الشمالى لجنة العريف، ونحن فى هذا نسير على النهج المتبع فى القاهرة

لمثل هذه المسميات خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر. هذا المجلس الثلاثي الأجزاء فى قمارش يطلق عليه صالة باركا ويلاحظ وجود طاقتين (كوّتين) فى السور الجنوبى على جانبى المدخل المؤدى إلى العقد المركزى وتتكرر هاتان الكوتان على جانبى المدخل، من الداخل، الخاص ببرج قمارش، هى إذن أيقونات أسطورية معمارية أو كوات ربما كانت خالية مثلها مثل محاريب المساجد، أى أنها بمثابة وحدات زخرفية ضرورية فى صالون الاستقبالات شهدناها فى كل من سامراء ومدينة الزهراء. ويُلاحظ أيضًا وجودها فى المنازل الناصرية (ق ١٣)، أما الجزء الرأسى من حرف T المقلوب فهو عبارة عن صالون قمارش أو القبة الملكية الخاصة بالعرش، وقد وضع إسماعيل الأول هذا المخطط فى فضاء مفتوح قبل جنة العريف بسنوات قليلة، وهو يذكرنا (أى المخطط) بالسراى الشمالى للقصر (ق ١١) الكائن فى قصبة ألمرية، وهذا ما ألمح إليه كارا باريّو نويبو . وفى قمارش نجد المخطط الذى هو على حرف Tيقوم بوظيفة مزدوجة سواء من حيث المسمى أو المعنى، أى القبة أو البهو ويطلق عليه قبة طبقًا للنقوش الكتابية على الجص، وعلى أية حال فهو عبارة عن مبنى ملكى رفيع الشأن مخصص للعاهل يقوم فيه بأنشطة كثيرة من بينها الاستقبالات الرسمية حيث نرى العرش فى إحدى غرف النافذة الرئيسية (المركزية) فى الصدر. ومضمون تلك النقوش التى نجدها على حوائط قمارش هو الحديث عن القبة والقبيبة فى مجموعة من التشبيهات والصور تضم أيضًا صفات مثل القبة الكبرى والقباب الصغرى (الغرف التسع الصغيرة ذات النوافذ فى الأضلاع) والقبة المركزية فى القطاع الشمالى، وترتبط المساحات بالدرجة التى عليها كل وحدة، حيث تقوم الوحدات الصغرى بأداء وظائف أميرية، أما المركزية الكائنة فى الصدر فهى للعاهل التى يمكن أن نطلق عليها لفظة بهو. غير أن المشكلة تكمن فيما إذا كان هذا التدرج الوظيفى (الصغير) يشير إلى النوافذ الثلاث الكائنة فى الصدر، مثلما هو الحال فى الغرفة الملكية بغرناطة، أو أنه يشير إلى النوافذ التسع الفعلية والموزعة بمعدل ثلاث فى كل ضلع، وإذا ما كانت

النوافذ الثلاث الكائنة فى الأضلاع الجانبية تقوم بوظيفة جمالية كنوع من التوازى الذى نراه فى صالة البرطل التى شيدها محمد الثالث، ففى كلتا الحالتين وكذا الأمر فى الغرفة الملكية بغرناطة - نجد أن الكوة أو الغرفة المركزية ذات أبعاد أكبر وذات سمات فنية أرفع من الجانبية. ورغم أن كل شىء فى الحمراء يبدو وكأنه هبط من السماء يجب أن نعترف أن التدرج الوظيفى للمبانٍ الملكية فى هذه القصبة هو نتاج مخططات معمارية سابقة وصفناها بأنها مبعثرة وغائبة. وهنا علينا أن نضع فى الحسبان أنه من بين مائتى القصر (التى تشمل منازل الأعيان كما أن الرقم فيه نوع من المجازفة) لم يصل إلينا إلا ثلاثون فقط بما فى ذلك قصر الحمراء، غير أنها جميعها قد وصلتنا غير كاملة أو فى صورة أطلال باستثناء قمارش وبهو السباع، ويلاحظ أيضاً أن خطوطها الأساسية غير محددة أو مفقودة.

وفى الجانب الأيمن (لوحة مجمعة ٦) تشير إلى مولد المخطط الذى هو على شكل حرف T المقلوب الذى فى الدهليز والصالة فى العمارة العربية: (A) النمط العباسى فى أخيضير بالسامرا والفسطاط (بالقاهرة)، B و (C) :من قصور جزائرية، وهى قصر أشير (ق ١٠) والقصور الخاصة فى قلعة بنى حماد (ق ١١-١٢)، D: من قصر (ق ١٢) فى الكاستيخو بمرسية ويلاحظ أن مارسيه ربطه بالقصور الجزائرية، E نمط القصبة فى ألمرية والسراى الشمالى فى جنة العريف، وهذا الأخير يرجع إلى عصر إسماعيل الأول، :Fمخطط لصالة الشقيقتين وصالة ليندراش Lindaraja بقصر بهو السباع (محمد الخامس)، والقصر الكامل هو قصر أشير بالجزائر حيث يلاحظ أن شكل الحرف T يوجد فى الصدر محدداً مركز القطاع الشمالى للسور، أما الدهليز فيوجد على المكعبين فى الأطراف مثلما هو الحال فى صالة باركا والبرج الصغير البارز نحو الخارج على شكل كوة، وهو البهو طبقًا لـ : أ. ليزن، ويتكرر هذا النمط فى الدور الأربع ذات الصحون على الأطراف، حيث يرى بعض الباحثين أنها كانت مخصصة لحريم العاهل، وقد انتقل صدى هذه القصور الجزائرية على شكل T المقلوب فى القصور الصقلّية لروجر الثانى وقصر كوبا Cuba وقصر زيزة Ziza (ق ١٢).

قصر قمارش كوحدة متكاملة: هناك البرج الكبير وصالة باركا والبائكة وصحن الرياحين المستطيل مع البركة، وفى القطاع نجد بائكة أخرى ومجلسًا مربعًا، وهناك غرف بمخادعها على الأضلاع الكبرى للصحن، والحمام الملكى فى الجزء الشمالى الأيمن. وبذلك نجد قمارش قصرًا ملكيًا أو قصرًا ذا درجة مهمة ومثيرة للحيرة، والسبب فى هذه الحيرة هو أن ذلك المخطط ومعه مخطط جنة العريف يرتبطان ارتباطًا كبيرًا بالحفلات الملكية، وليست له سابقة معمارية إسبانية إسلامية واضحة، ومعنى هذا أننا يجب أن نلقى نظرة على قلعة بنى حماد وبالتحديد على القصر العظيم المسمى "دار البحر" لما به من بركة عظيمة مستطيلة وبائكة (٣) وسط صحن مستقل به قصور صغيرة ذات طابع منزلى لا نجد فيها شكل حرف T، وذلك حتى نجد سابقة لقمارش. وقد كان لقصر "دار البحر" بوائك واضحة المعالم فى الأضلاع الصغرى، وقد أضيفت على الجانب الأيمن من الصدر بعض الحمامات، ولا نكاد نجد مصلى فى أى جزء منه، وهنا نتساءل: هل يمكن القول بأن كلاً من قصر قمارش وجنة العريف قد استلهما قصرًا إسبانيًا إسلاميًا زال من الوجود كان هو الآخر قد استلهم القصر الجزائرى؟ ربما وجدنا الإجابة عن هذا السؤال فى قصر المعتصم بقصة ألمرية وفى قصور أخرى بالمدينة نفسها غير أنها زالت من الوجود. كما أنه من المهم أن نمعن النظر فى المدخل الرسمى للقصر الجزائرى (٣)، ففى الضلع الأصغر الواقع فى الجهة الجنوبية للبحيرة المتعرجة أو ذات الدخلات المنحنية، نجد المدخل غير المحورى للقصر، مثلما هو الحال فى قصر أشير، وبناء على هذه النماذج الموجودة أمامنا نتساءل: ما هو السبب فى وجود مدخل مهيب محورى بعد البائكة الجنوبية لصحن الرياحين كما يشير بعض الباحثين؟ إننا نعرف أن المدخل الرسمى هو الكائن فى الضلع الغربى وهو مدخل ذو ثلاثة انحناءات تسبقها البائكة الضخمة التى شيدت فى عصر محمد الخامس والخاصة بالغرفة الذهبية.

تسير العناصر الزخرفية فى قمارش على وقع العناصر المعمارية، وهى عناصر زخرفية تبرز فيها المقرنصات التى تحدد من خلال موقعها وعددها التدرج فى الأهمية

لما عليه المنشآت فى المحور الممتد من الجنوب للشمال فى القصر والذى يقودنا إلى مكان العرش وهى غرفة تقع فى صدر صالة قمارش (لوحة مجمعة ٦: ١)، وقد قمنا بتحديد أماكن المقرنصات فى المخطط بالأرقام وبالتالى نجد القراءة التالية: ١: أفاريز سفلية تقع فوق الوزرات المكسّوة ، ٢: أفاريز عليا تحت سقف صالة قمارش، ٣: عقود، ٤ طاقات (كوّات) مخصصة لأوانى المياه، ٥، ٦: حطّات من المقرنصات فى سقف صالة قمارش، وفى البوائك – رقم ٧ – نجد أرففا الأعمدة والعقود، ٨: كوابيل البائكة العلوية فى الجهة الجنوبية، ١٠: أزواج من تيجان الأعمدة الخاصة بالعقود المركزية فى البائكتين، وهنا نجد المحور قد تم إبرازه، كما نجد الشىء نفسه، أى تاجًا من المقرنصات، فى الغرفة الوسطى (العرش) فى صدر صالة قمارش (صورة رقم ٢ فى شكل ٦)، ١١: ملحقان لأبواب من الخشب. ومن خلال هذه القراءة نخرج بالنتائج التالية: ترجع المقرنصات فى صالة قمارش، بما فى ذلك عقد المدخل، لعصر يوسف الأول وكذلك تاج العمود الأوسط فى غرفة العرش، أما المقرنصات الأخرى التى نجدها فى البوائك وفى صالة باركا فهى إضافة ترجع إلى عصر محمد الخامس، عندما قام بإعادة هيكلة المكان وربما كان ذلك ابتداء من عام ١٣٦٩م، والسبب فى تحديد هذا التاريخ هو النقوش الكتابية على حوائط البائكة الشمالية التى تحتفل بالاستيلاء على "الجزيرة" Algeciras خلال العام المذكور، وكذلك رموز جماعة هذا العاهل التى نجدها فى صالة باركا وفى بعض التيجان فى البوائك والأفاريز الجصية لها. وهنا نرى أن محمد الخامس قام بإدخال تعديلات كبيرة على صحن الرياحين بما فى ذلك البائكتفن وصالة باركا وهى عملية ترميم تُوّجت ببائكة القصر الكائنة فى الغرفة الملكية. كان الأمر إذن هو أن هذا العاهل عمل بما أملته عليه قريحته: إذ كان يجب إعادة هيكلة ما بناه الأب وتكملته والاستمرار فى أعمال البناء. ما فعله محمد الخامس هو أنه لم يمسّ برج قمارش ابتداء من عقد المدخل بما فى ذلك جميع الوزرات المكسوّة فى توازٍ كامل، وإذا ما كان الأمر كذلك نتساءل: كيف كان حال صحن

الرياحين ببركته الكبيرة على زمن يوسف الأول؟ قام المهندس المعماري موديستو ثندويا بإجراء مجسّات في الجزء العلوي للقصر أي في منطقة الصحن (لوحة مجمعة ٣: ٦) وكانت نتائج هذه العملية ظهور حوائط من الطابية وشيء من أرضيات غير واضحة المعالم. ومن خلال أبحاث سابقة لي أشرت إلى الفكرة القائلة بأن صحن يوسف الأول - سيراً على نموذج قصر بني سراج ق ١٣ - كان به بركة مربعة في الجهة الغربية الشرقية أمام البائكة الشمالية، كما يرى إميليو جارثيا جومث أن ما وجده العاهل هنا هو فناء بناء على ما ترجمه من أعمال ابن الخطيب حول قصر الحمراء الجديد، وربما كانت هناك بركة بهذا الفناء تتكامل مع ما في صحن بهو السباع الذي لم يكن قد أنشئ بعد ما عدا صالة الشقيتين التي شيدت كقبة ملكية للعرش في قصر الحمراء الجديد وأطلق عليها جارثيا جومث مسمى ميكسوار Mexuar (مشوار).

وإذا ما جمعنا بين هذه النظرية وبين ما نقرؤه من عبارة عن محمد الخامس وكنيته أبو عبد الله هو مشيد هذه البوائك - إضافة إلى أن ب. اتشبريا نفسه وجدها في بائكة أخرى هي الجنوبية - بينما الأولى في صالة باركا والبائكة الشمالية، نجد أمامنا فراغاً يتعلق بنسبة البوائك نفسها في قصر يوسف الأول، وهي بوائك قائمة أيضاً في جنة العريف على عصر إسماعيل الأول مع سوابق واضحة لها نراها في الصحون الموحدية التي تم انتشالها في ألكاثاردي إشبيلية. وسوف يظل هذا الموضوع محل جدل فيما يتعلق بالحمراء مثلما هي الحال بالنسبة لوظيفة المجلس المربع الذي أضيف إلى البائكة الجنوبية لصحن قمارش وهو عبارة عن صالة يطلق عليها صالة "الآيات" (تم انتزاعها بسبب بناء قصر كارلوس الخامس ق ١٦)، وهي صالة تتوافق وتتوازى مع صالة باركا المخصصة للتشريفات والكائنة في الجهة الشمالية، ومن جانبنا نرى أنه لما كان هذا المجلس الكائن في الجهة الجنوبية (هو هامشي في احتفالات البلاط) يوجد أيضاً في كل من الجعفرية وقصر المعتصم في

المريّة وفى تلك القصور التى تعتبر قصوراً موحدية فى القصر الإشبيلى وفى جنة العريف، فإن وظيفته ربما تكمن فى أنه مخصص لنساء الأسرة المالكة سيراً فى هذا على مخططات المنازل والقصور فى المشرق الإسلامى، وهنا نتساءل: ما هى العلامات المعمارية التى بمقتضاها يتم التفريق بين الذكور والإناث فى مقار الإقامة؟ من المستحيل أن نرى أن هذه الصالة بمثابة مدخل محورى أو صالة رئيسية فى قصر قمارش، وهناك باحثون آخرون مثل فيلتشس وديكى يرون أن زوجات السلطان يقمن فى الصالات الأربع ذات المخادع فى الضلعين الغربى والشرقى لصحن الرياحين. فهل هذا على شاكلة ما نراه فى قصر أشير بالجزائر؟

٣- النماذج السابقة للعقود الثلاثية (حسب التدرج الوظيفى) فى الغرف الملحقة بصالة قمارش:

نظراً لغيبة نماذج سابقة (ق ١١ و ١٢) للعقود الثلاثية وتدرجها الوظيفى والخاصة بالغرف الملحقة بصالة قمارش، ننتقل إلى القرن العاشر، أى إلى قصور مدينة الزهراء وبالتحديد إلى الصالون الكبير وهو صالة مخصصة للاستقبالات الرسمية أثناء عصر عبد الرحمن الثالث (لوحة مجمعة ٦-١)، ففى صدر البلاطات الثلاثة المركزية - فى المخطط العلوى (١) من الشكل المذكور نجد عقوداً حدوية أخرى مطموسة ومعزولة (٦)، (٧) وهى عقود ذات حجم أكبر من عقود البلاطة المركزية، وأكثر اتساعاً من العقود المجاورة، ويطلق عليها المؤرخون العرب مصطلح البهو، هذه العقود المشار إليها هى محاريب دون كوّة أوسطها مخصص ليكون متكأ للعرش، وهنا ندرك الوضعية التى كانت عليها شخصية السلطان فى صالة التشريفات الرسمية بقمارش، وهى صغيرة لدرجة ملحوظة مقارنة بضخامة البرج المربع أو القبة الملكية. وفى الحائط الجانبى للصالون الكبير بمدينة الزهراء نرى ثلاثية من العقود (٤) حيث العقود الجانبية مصحوبة بكوات أو طاقات مربعة وهى نماذج سابقة على

النماذج الغرناطية، كما أن هذه الأيقونات المعمارية الأسطورية، التى ربما كانت خالية، قائمة فى قصور سامراء كما شهدناها فى صالة باركا. ورغم أن الصالون الكبير (مدينة الزهراء) وصالة قمارش يمثلان طرفى طريق طويل من التطورات المعمارية فإنهما يتوافقان فى الوظيفة، وقد أدرك جارثيا جومث هذا الأمر، غير أنهما يختلفان من حيث المفهوم الخاص بصالة الاستقبالات، فمصطلح "البهو" جرى إطلاقه أيضًا على قصر المعتصم بقصبة ألمرية وورد هذا فى حوليات العذرى، مع تماثل بين البلاطات مع البلاطة المركزية التى تقود إلى العرش (خلال القرن الرابع عشر)، وبعد أن زالت البلاطات الأموية البازيليكية، أصبحت الكوّات أو الغرف الصغيرة هى البطل وهى تلك الخاصة بالصالات التسع وهى عبارة عن فراغ مربع المساحة نراه فى الغرفة الملكية بغرناطة (ق ١٣) وفى قمارش ويلاحظ أن الصالة المربعة تتخذ مسمى القبة أى ما يماثل معنى Oecus أو الصالة الرئيسية المربعة فى مقار الإقامة الرومانية أو الهلنستية. وهنا لابد من وقفة مهمة تلفت النظر إليها وهى أن الحوليات العربية تشير إلى أن عبد الرحمن الثالث كان يجلس فى محراب البلاطة المركزية فى قصر قرطبة أو ما يطلق عليه أيضًا البهو، ويجلس أشقاؤه على الجانبين. وفى مدينة الزهراء لم تتبق إلا كوة واحدة للخليفة وذلك فى المبنى الملحق بالصالون الكبير.

٤- القبة الملكية فى القصور الإسلامية:

عندما قمنا فى الفصل السابق بدراسة الغرفة الملكية بغرناطة أشرنا فى عجالة إلى أبرز الفراغات فى مكونات المبنى الملكى أو الأميرى الإسلامى هى القبة، وهى المساحة التى نتناولها الآن ولكن من منظور جديد. إن مصطلح "القبة" والصفة الملحقة به "الملكية" شائع وقائم فى قصور الملوك سواء المسلمون أو المسيحيون (ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول) غير أنه لم يكن يطلق على مدينة الزهراء رغم أننا أشرنا إلى قبة مكوناتها القرميد والذهب والفضة وشيدت فى عصر عبد الرحمن الثالث. ومع

هذا نقول بأنها هناك بمخططها المربع، وكذلك مكررة أربع مرات فى توسعة المسجد الجامع بقرطبة التى ترجع إلى عصر الحكم الثانى ثلاث منها أمام المحراب حيث نلاحظ فى صدر كل واحدة منها الثلاثية فى تدرج الوظيفة الخاصة بكل التى نراها فى عقود صالون مدينة الزهراء، وهناك القبة الملكية التى تعتبر المصلى الخاص للخليفة المقتدر فى قصر الجعفرية. ومن جانبنا نرى أن تصميم هذه القباب بهذا الزخرف والبهاء جاء بحثًا عن السلطان فى الدنيا ولأداء فريضة الصلاة من أجل الحياة الآخرة فى تلك الكوة التى نراها فى غرفة المحراب. كما سبق أن أشرنا إلى أن هذه الخطوط المعمارية القرطبية كانت تشهد تداخلاً بين ما هو دنيوى وما هو دينى فى إطار نظام تدرجى نشهد بعض ملامحه فى النقوش الكتابية الكوفية التى تحمل رسائل دينية وكأننا نشهد أيقونات تجريدية، هناك صَهْر للسلطة الدينية (الله) والسلطة الدنيوية، وانطلاقًا من مدينة الزهراء ذاع صيت النقوش الكتابية وانتشر فى كافة مكونات القصور الإسبانية الإسلامية، ففى غرناطة نجدها قد بدأت فى الغرفة الملكية وفى البرطل وجنة العريف وقمارش. وبالتالى توافرت لدينا البراهين التى تؤكد أن القبة الملكية لم تكن ابتكارًا غرناطيًا أو استعارة متأخرة من المشرق الإسلامى. واستنادًا إلى ما سبق أن عرضناه يمكن القول بأن القبة الملكية ربما كانت الرمز المحسوس أو المجسّد للإسلام قبل أن تكون للعاهل وعلى أساس أنها ابتكار معمارى مشرقى إسلامى فقد جاءت إلى الخلافة القرطبية عن طريق قصور العباسيين فى العراق حيث نجدها فى سامرا ذات مخطط مربع وتقوم بوظيفة صالة الاستقبال وتعتبر جزءًا مهمًا فى الاحتفاليات الرسمية، وهذا المصطلح "القبة" نجده يطلق على أبرز المراسم العباسية لـ ج. سوردل تومين. وقد رأينا جارثيا جومث يترجم مصطلحًا قبة بلفظة **Cupula** الإسبانية، بينما باحثون آخرون ليسوا أقل شأنًا منه يطلقون المصطلح على المبنى بكامله سواء كان ذا وظيفة دينية أو ملكية، وهو المبنى الذى يتسم بالتفرّد سواء فى الوظيفة أو الموقع، وهذا ما نشهده فى قبة الصخرة بالقدس. كما

نلح أيضاً على أن الشاعر ابن زمرك - الذى ترجم له جارثيا جومث أشعاره - يصف قصر العشار Alixares الذى يوجد شمال الحمراء بأن صالته هى القبة الملكية. ويذكّرنا الشاعر نفسه بقصور محمد الخامس من خلال أشعاره الجميلة ومدائحه لما وجده وراه فى "العشار" والسبيكة (الحمراء). ولننتقل إلى صالة الشقيقتين بقصر السباع، ولنتأمل التساوى الخادع بين مصطلح قبة Cupula = qubba فى ترجمات جارثيا جومث وسوف نجد أنه من الصعب أن نقرأ ونحن على الأرض قصائد كتبها ابن زمرك ونقلها الخطاطون عند منبت القبة الواقع على ارتفاع ستة عشر متراً حيث لا نجد إلا عبارات دينية روتينية (أدعية). ومن البدهى أننا نعرف أن قصائد ابن زمرك، شاعر البلاط، موجودة فوق الوزرات الخاصة بتكسية حوائط صالة الأختين. وعودة إلى تلك القبة المشيدة من القرميد والذهب والفضة بمدينة الزهراء نجد أن الحوليات العربية تقول بأن عبد الرحمن الثالث جاء وجلس فى القبة، فهل كان فوق القبة؟ إذن يتضح لنا أن المشهد الملكى لا تعنى فيه لفظة Cupula لفظة qubba بل تعنى تلك البنية المعمارية الرئيسية فى القصر وتعنى رمز الإسلام - ربما كانت رمزاً على شاكلة المنارة فى المساجد - حيث كان السلطان يعقد مقابلاته واستقبالاته الرسمية فى مكان يمكن أن يكون سقفه قبة Cupula لكن ليس قبة بالضبط تلك التى نراها مكسوّة من الخارج بالقرميد وهى جمالونية ذات أربعة أضلاع، فالقبة الأندلسية لم تكن أبداً ذات انحناءات، إذ كان الأمر مستحيلاً فقد كانت من الخشب أو الجص وذات أشكال معقدة، وعلى هذا فتلك القباب نصف الأسطوانية من الخارج التى نراها فى المشرق وكذلك فى إفريقية لم تكن قائمة فى المساجد والقصور الأندلسية، وهنا نقول بأن المسمى المعمارى "قبة ملكية فى غرناطة" (ق ١٣، ١٤) الذى أطلق بعض المؤرخين عليه، "التربيعة الديناميكية"، تتحدد ملامحه فى الغرفة الملكية بغرناطة (لوحة مجمعة ٧، ١-٣) وعلى منشآت أخرى فى الحمراء (لوحة مجمعة ٧) وسوف نتحدث عن القباب من الداخل لاحقاً. كما نلاحظ أن كلاً من ابن مرزوق فى حديثه عن المغرب

وابن الخطيب فى حديثه عن قصر الحمراء فى عصر محمد الخامس يتفقان فى الآتى: هما يتحدثان عن قبة qubba على أساس أنها عبارة عن بناء ذى سقف، دون أن يعنى ذلك قبة حقيقية وبالتالى فالمساواة بين المصطلحين Cupula = qubba أو سقف أصبحت غير مقبولة فيما يتعلق بالمنشآت الملكية كحد أدنى، والأمر كذلك بالنسبة لباقى عبارات ابن الخطيب فى معرض حديثه عن الحمراء فى عصر محمد الخامس إذ تتسم بالشاعرية وعدم الوضوح، فهو يحدثنا عن صالة العرش التى يطلق عليها مشوار Mexuar ويشير إلى أن هناك أعمدة أربعة بيضاء اللون تحمل قبة هى صالة الأختين فى قصر بهو السباع، غير أن المستعرب يشير إلى أن سقف هذه الصالة لا يتكئ على أربعة أعمدة بل على أربعة مثلثات كروية أو مناطق انتقال أربع لكل أربعة أعمدة صغيرة أى ثمانية، ويقول جارثيا جومث إن ابن الخطيب أخطأ الوصف. ولنفترض أن تلك القبة الملكية - كما يرى بعض الباحثين الذين ينتقدون جارثيا جومث - هى صالة مشوار التى تحمل ذلك الاسم منذ القرن السادس عشر والواقعة عند مدخل قصر قمارش (لوحة مجمعة ٧: ٣) وعندئذٍ نكتشف أن تلك العبارة التى وردت عند ابن الخطيب ليس لها معنى محدد بشكل مطلق لأن القبة qubba موجودة لكن زالت الشخشيخة Linterna، أو بترت أطرافها وحل محلها اليوم سقف مسطّح بالكامل، وبذلك لا نعرف فيما إذا كانت "القبة" القديمة تقوم على أربعة أعمدة، وفى الحالة التى أمامنا نقول بأن "القبة" بمعناها الحقيقى التى شيدها محمد الخامس كانت تقوم على أربعة أعمدة رشيقة، غير أنه لا يستوى الشىء نفسه بالنسبة للقبة والسقف فى هذه الحالة، فكيف إذن نزيل الشك أو الغموض؟ وأيا كان "السقف" Cubierta مربعًا أو مثمنًا فإنه لا يقوم أبدًا على أربعة أعمدة، اللهم إلا إذا كان هناك مفهوم فى سالف الأوان يقول بأن السقف هو عبارة عن قبو boveda يقوم على أربعة أعمدة، كما أن الآيات القرآنية تشير إلى أن الله رفع السماء بلا عمد.

ولهذا النمط من "القبة الملكية" التى تحررت من المجلس الذى هو على شكل حرف T مقلوبًا (هما تعبير عن الحياة الملكية الرسمية) أمثلة أخرى خارج "المنزل

الملكى" نجدها فى قصور صغيرة مخصصة لتزجية وقت الفراغ ومن أمثلة ذلك البرطل، أو القبة الملكية ذات البائكة أو البرطل فى المقدمة، وربما كانت الغاية من ذلك لتقليل الظلال الكثيفة التى نجدها فى قبة قمارش، ثم نتساءل "قبة ملكية؟" ذات صحن صغير فى المقدمة فى برج الأسيرة، وفى نهاية المطاف نجد فى مدينة غرناطة "الغرفة الملكية" و "قصر شنيل" حيث هناك قبة ملكية مربعة المخطط وصالتان مستطيلتان فى الجوانب، وهو نموذج قبة صالة قصر بنى سراج فى بهو السباع. وقد شهدنا هذا المخطط ذا الفراغات الثلاثة فى مسند ابن مرزوق (ق ١٤) وهو الخطيب أو الفقيه الذى لزم المسجد الكبير فى غرناطة لسنوات طويلة خلال عصر يوسف الأول. يحدثنا ابن مرزوق عن قصر كان أبو الحسن فى تلمسان يزمع بناءه وذلك بمناسبة قدوم أميرة من تونس - يلاحظ القارئ أن هذه قبة لامرأة أميرة - ولابد أن هذا القصر كانت له أربع قباب وسرايان أو صالتان فى الجوانب، وقد وصفه العمرى (ق ١٤) بأنه أحد قصور فاس الجديدة ذو العمارة الفريدة والمزود بقبة وسرايات تطل على بحيرة مزدوجة.

وسوف أتحدث هنا عن قبة أو صالون السفراء فى قصر بدرو الأول المدجن فى قصر إشبيلية رغم أن هذا ليس موضعها (٧-١)، فقد رأى كل من هنرى ترّاس وجيريّرو لوبيو أن صالة بدرو الأول، هذا الرجل الذى تطلق عليه النصوص عبارة "سيدنا السلطان"، ربما كانت القبة التى كانت للمعتمد بن عباد (ق ١١) على الأقل من حيث المخطط المربع والعقود الحدوية فى الأضلاع الثلاثة، وقد قام العرفاء المدجنون بإعادة بنائها، وعملوا فى هذا فى صف واحد مع الغرناطيين التابعين لبلاط محمد الخامس. وما أهدف إليه هنا هو القول بأن القباب الغرناطية (ق ١٣، ١٤) كانت قائمة فى قصور ملوك الطوائف خلال القرن الحادى عشر، فمصطلح القبة - كحد أدنى - ورد فى القصائد العربية الإشبيلية خلال تلك الفترة، كما رأينا أن الشاعر ابن حمديس الصقلى يمدح قبة المعتمد فى القصر المبارك وهى قبة كما وصفتها تلك

القصيدة يصغر أمامها إيوان كسرى. وفى الجعفرية ربما كانت صالة العرش بها ما يمكن أن نطلق عليه الشخشيخة فى المركز، وهنا نتساءل: أى طريقة نربط بها هذه القبة الإشبيلية بالقباب الغرناطية. لست أدرى فيما إذا كان من الممكن أن نأخذ *العبارة التالية التى كتبها المؤرخ جيرّيرو لوبيو على أنها* عبارة بديلة **Paradigmatica** أولا، إذ كان المؤرخ يتساءل فيما إذا كان العرفاء الغرناطيون الذين قاموا بأمر الزخرفة الجصية (ق ١٤ من ١٣٦٤ إلى ١٣٦٧م) فى تلك القبة المفترضة فى القصر المبارك، قد حملوا معهم عند العودة إلى غرناطة صورة تلك القبة، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن صالة الشقيقتين فى قصر السباع يمكن أن تكون على شاكلة قبة المبارك. غير أن هذا أمر مستحيل، لأن ابن الخطيب يحدثنا بوضوح هذه المرة ويشير إلى أن قبة عرش محمد الخامس كانت قد شيدت عام ١٣٦٢م، وعلى أية حال ففى عام ١٣٤٠م وهو تاريخ موقعة **Salado**، قام ألفونسو الحادى عشر ببناء قبة وأطلق عليها صالة العدل بقصر **Secilla** سابقًا بدرو الأول فى هذا المضمار. وعندما نشاهد صورة النوافذ التوءم، القطاع العلوى، نجد أنها عمل مدجن يرجع إلى النصف الثانى من القرن الخامس عشر.

٥- الشخشيخة Linterna : إضاءة القبة الملكية :

كانت تتم إضاءة الأماكن المرتفعة فى الحمراء وهى القباب، بواسطة مجموعة من النوافذ ذات العقود نصف الأسطوانية والموزعة تحت السقف الذى نطلق عليه الشخشيخة (٧: ١) وهذا المصطلح الذى أطلق على المنشآت الغرناطية هو من عنديات تورس بالباس، غير أننا لا نفهم السرّ فى أن ذلك الباحث لم يدرج فى بحثه "صالات غرناطية" ذات شخشيخة - أبراج الغرفة الملكية بغرناطة وقمارش وكذلك صالات أخرى بكل واحدة منها عشرون نافذة فى الجزء العلوى - قام تورس بالباس بدراسة صالة مركزية مربعة محاطة بعدة صالات وهو النمط الذى نطلق عليه "القبة الملكية"

ذات السقف الذى يعلو سقف البلاطات الجانبية وبذلك يصبح على شكل شخشيخة Linterna ذات ثلاث أو خمس نوافذ. وهنا نجد أن أبعاد الارتفاع من الداخل تتسم بالضخامة أى من ١٨ إلى ١٩ متراً، ومثل هذه القباب نجدها فى غرفة المشلح apodyterium فى الحمامات مثلما نراه فى قمارش فى الحمام الملكى ليوسف الأول (لوحة مجمعة ٧: ٢) والحمام المغربى القحفية (ق ١٤)، وعلى أية حال فإن نوافذ الشخشيخات تزيد من كمية الضوء داخل المكان فتضىء الزخارف الجصية الملونة على الحوائط، وفى هذا المقام نجد غرناطة (بدءًا بالغرفة الملكية وكذا الحمراء على وجه الخصوص) تعتبر شاهداً مهمًا على المشهد المعمارى فيما يتعلق بالأسقف، وهى شاهد ذو موروث طويل. ما الذى نعرفه عن البهو المُعَمّد Peristilo الرومانى الإسبانى؟ هل كان سقفه مستوياً أو كان عبارة عن شخشيخة؟ يطل علينا قصر الحمراء بمزيد من النماذج من مبانٍ ملكية ذوات صالات مربعة بها شخشيخة، نبرز منها غرفة المشلح فى الحمام الملكى ذات المخطط المربع وأربعة أعمدة فى المركز، وهذا ما شهدناه فى ميكسوار (لوحة مجمعة ٧: ٣) ثم تكرر فى برج بينادور الواقع فى السور الشمالى. وحقيقة الأمر هى أن المخطط - نظرياً - مكون من تسعة فراغات يتوسطها الفراغ المركزى ذو الأبعاد الأكبر حيث نلاحظ أن المكان المخصص للاسترخاء فى الحمام نجده فى ميكسوار، وفى بينادور الملكة نجد صالة أو قبة العرش المخصصة للاستقبالات أو الصالة الملكية المخصصة لتزجية أوقات الفراغ، ومن هنا فإن البنية لها وظائف متعددة كما نجدها فى المبنى الضريح فى منطقة الروضة بالمواصفات التخطيطية نفسها (لوحة مجمعة ٧: ٤) وسوف نتحدث فيما يلى عن رؤيتنا من خلال النقاط التالية:

١- استناداً إلى الحمامات الإسبانية الإسلامية الأكثر قدمًا نلاحظ أن المخطط ذا الفراغات التسعة أوسطها أكبرها والقائم على أربعة أعمدة قد ولد فى غرفة المشلح فى الحمامات الخلافية بقصر قرطبة حيث تكررت الصالة نفسها، وتكرر كذلك فى

غرف التدفئة tepidaria فى الحمامات خلال القرن الحادى عشر والثانى عشر. ويكمن الفرق بين حمامات هذه الفترة وحمامات القرن الرابع عشر فى الحمراء فى أن المشلح الغرناطى يتسم بأن ارتفاع الشخشيخة أعلى وتظهر كأنها القبة الملكية، وما أريده من وراء هذا هو البرهنة على أن هذه القبة الملكية القائمة على أربعة أعمدة، فى ميكسوار وفى برج بينادور وسط الفراغات التسعة وذات الوظيفة، بأنها صالة ترفيهية قد ولدت فى بداية الأمر فى الحمامات ومن الطبيعى أن يكون المولد هذا متمثلاً فى الحمامات الملكية أو الأميرية.

٢- وعودة إلى أصول المخطط ذى الفراغات التسعة الذى يتسم فيه الفراغ المركزى بالدينامية من حيث المخطط والارتفاع، حيث نجد سيريل مانجو يذهب بنا فى هذا إلى السياق الفنى البيزنطى فى المشرق، ففى الرصافة Resafa نجد مبنى يرجع إلى القرن السادس له المخطط نفسه غير أننا لا ندرك على التحديد وظيفته هل هو كنيسة أو مكان ملكى، وهناك بعض الباحثين الذين اعتبروا هذه الصالة بمثابة صالة استقبالات كان قد أقامها أحد الملوك العرب الذين كانوا يدورون فى فلك الأباطرة البيزنطيين، وهذا الملك هو المُنذِر، ثم انتقل هذا النموذج المعمارى إلى القصور الأموية فى المشرق وإلى العباسيين فى سامرا بغض النظر عن الغرض من استخدامه فى العمارة الدينية أو المدنية مثل الأجباب والحمامات، فهذه كلها موجودة فى غرناطة منذ القرن الحادى عشر والثانى عشر. ويرجع السبب فى التعدد الوظيفى لمثل هذا النمط المعمارى هو أنه على شكل علامة + أو الصليب، أو أن الفراغات التسعة لها نظام كامل من الناحية التقنية فيما يتعلق بنظام المقاومة فى العقود Contrarresto أو الأعتاب، ومن هنا عمّ استخدامه انطلاقًا من العمارة البيزنطية، وفى هذا المقام نذكر مسجد الباب المردوم بطليطلة رغم أن الفراغات التسعة متساوية المساحة.

٣- يُلاحظ أيضًا أن تورس بالباس يقارن المبانٍ المرتفعة ذات الشخشيخة فى الحمراء ببيت المجلس فى الحمامات المصرية التى درسها بوتى Pauty، طبقًا لما هو

موروث عن القاعة فى المنازل والقصور الفاطمية (٩٦٩-١١٦١م) وربما كان هذا النموذج ذا تأثير عباسى، فالقاعة (لوحة مجمعة ٧: ٥) كانت نموذجًا لمنازل علية القوم وصالة استقبال وصالة احتفالات مكونة من صحن مركزى ذى سقف ونوافذ تقع تحت السقف لتضىء المكان وتزيد من التهوية فيه وهو ما يطلق عليه الشخشيخة أو "المنكب" manqab، وعادة ما كانت تضم فى الأرضية مساحة منخفضة بها نافورة، وإلى هذا الفراغ نجد غرفتين أو كوات عميقة ذات ارتفاع أقل يطلق عليها مسمى الإيوان. وعمومًا فإن القاعة كانت عبارة عن فراغ ذى ثلاثة أقسام يذكرنا بقوة بنموذج القبة الملكية فى غرناطة التى يجاورها فراغان (إيوانان) نراهما فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى صالة الأختين وصالات قصور بنى سراج ببهو السباع.

٤- وقد طرح تورس بالباس اتخاذ الأندلس للقاعة المصرية كنموذج وتم هذا قبل منتصف القرن الرابع عشر بقليل، غير أن هذا المخطط ذا المكونات الثلاثة فى الغرفة الملكية بغرناطة وذا الشخشيخة يمكن أن يرجع إلى منتصف القرن الثالث عشر كما قلنا. وهنا علينا ألا ننسى أن العمارات الأميرية تشير منذ زمن قديم أنه لا يوجد فراغ واحد بل ثلاثة أحدها فى المركز. ولننظر إلى موضوع الشخشيخة من منظور آخر، فهى موجودة فى القباب الخلافية فى المسجد الجامع بقرطبة وقد شيدت على ما هو موروث من العصر الرومانى المتأخر أو العصر البيزنطى ثم انتقلت إلى القباب الخاصة بالمساجد الجامعة فى القيروان وتونس أى الموروث الخاص بالأغالبة والفاطميين، ومسجد القيروان (لوحة مجمعة ٨: ١) ومسجد الزيتونة بتونس وقباب المسجد الجامع بقرطبة (٢)، (٣). وهنا نبتعد عن النظرية العربية المصرية التى قام بها تورس بالباس والمتمثلة فى عملية نقل أو انتقال للشخشيخة فى العمارة الدينية إلى مبانٍ ملكية ولنتذكر فى هذا المقام مصلى الجعفرية، أو أننا - على أية حال - نلجأ إلى العقلانية القائلة بأن هذا النموذج كان شائعًا منذ القدم فى حوض البحر الأبيض المتوسط وكان يسير على قواعد وظيفية مشتركة حيث كانت التسمية التى

تطلق على هذا النمط مجرد تعبير عن أسلوب العصر، وليس من باب الصدفة فى هذا المقام الإشارة إلى القباب التونسية وإلى قباب المسجد الجامع فى قرطبة، هذا إذا ما استندنا إلى بنية قبابها من الداخل التى تتكئ على مناطق انتقال سواء كانت وظيفية أو مصطنعة وتحملها ثمانية أعمدة تظهر بوضوح فى قباب الأختين وبنى سراج فى قصر السباع (١). وهذا المفهوم المعمارى ذو الأصل البيزنطى تجسّد فى عمارة رفيعة فى الحمراء فى عصر متأخر الأمر الذى يدعونا للتأمل حول المسار الذى أخذته القبة الإسبانية الإسلامية ابتداء من قرطبة وحتى الحمراء سواء ما يتعلق بالمشهد الخارجى أو الداخلى لها. نجد أن أسقف القبة فى الحمراء تتخذ من الخارج شكل السّطل Cubo (لوحة مجمعة ٧: ١) وهذا ما نراه فى أبراج الغرفة الملكية وقمارش، ونراه حاضراً فى قبة مصلى بيابثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة فى التوسعة التى أنشأها الحكم الثانى، أما الشكل الخارجى المثمن لصالة الشقيقتين فنجده أيضاً فى القباب الثلاث الكائنة أمام محراب المسجد الجامع القرطبى ونراه فى قبة صالة العدل بقصر إشبيلية، وهناك الشكل المثمن أيضاً فى صالة بنى سراج وهو شكل ليست له سوابق معروفة.

٥- تقودنا هذه المحاولة فى إضفاء الأصول الغربية على القبة وتهميش التأثير المصرى إلى الحقل الذى تدور فيه نظرية هنرى تراس حول قصر الحمراء إذ يرى أنه المنتج الفنى الأكثر غربية فى الفن الإسلامى، وهو فى جوهر الأمر مجموعة من القصور الإسبانية مغلقة على نفسها وليس لها اتصال مباشر بالمشرق، ويمكن للبعض أن يقول بأن العمارة فى عصر بنى مرين لها صلة بالحمراء، وهذا ما نراه فى المدارس المقامة على الطرف الآخر من مضيق جبل طارق، غير أن ذلك الباحث الفرنسى البارز كان يعرف جيداً أن الفن الناصرى والمرينى كانا يشكلان وحدة أسلوبية ابتداء من القرن الثالث عشر وكان الفن الغرناطى أسبق تاريخياً. هناك ملمح آخر وهو الزخارف الجصية والوزرات المزججة للمنشآت الغرناطية التى استمرت

ابتداء من ق ١٣ من خلال الأطباق النجمية أو الزخارف الهندسية والمقرنصات على صلة بالمشرق الإسلامى، وكانت هذه الصلات قد بدأت فى مراحل سابقة من خلال المرابطين والموحدين. ورغم كل هذا فإن الزخرفة التى حظيت بها القباب على هذه الأرض (الأندلس) لم تحظ بها مثيلاتها فى المشرق.

٦- الأقبية وأسقفها ذات النهج الفنى المختلف:

إننا إذا ما تأملنا أسقف القباب الملكية فى الحمراء من الداخل - ليوسف الأول ومحمد الخامس - لوجدنا أنه ليس هناك تماثل بين الواحدة والأخرى سواء فى البنية أو العناصر الزخرفية. والشيء الذى تتوافق فيه تلك القباب هو المخطط المربع، وهو مخطط ثابت منذ أزمنة طويلة خلال العصر الإسلامى ماعدا قبة الصخرة بالقدس التى كانت قبة الصليبية بالسامرا تقليداً لها من حيث المخطط المثمن، فالقبة العباسية شيدت لتكون جزءاً من مكونات ضريح الخليفة أى أن الجوانب مفتوحة. وعودة إلى القباب الإسبانية الإسلامية لنجد أنها جميعها ذات مخطط مربع كما توجد فوقها الأسقف التى يختلف عن بعضها مثلما هو الحال فى الزخارف الجصية وتكسية الجدران، ومن هنا علينا أن نستنتج أن العرفاء من المسلمين الإسبان كانوا يبدعون إبداعاً ليس فيه تكرار وجاء ذلك ابتداء من القرن الثالث عشر، وربما أمكن القول بأن ذلك بدأ مع بناء مدينة الزهراء، فكل قصر يجب أن تكون زخارفه مختلفة بما فى ذلك نجد أن كل حائط فى صالة واحدة مزخرف بطريقة تختلف عن باقى الحوائط، الأمر الذى يفسّر لنا الإيقاع السريع الذى شهده حقل تطور الزخرفة الجصية والأطباق النجمية الناصرية. هذا من جانب، ومن جانب آخر نجد أن أسقف أو أغطية القباب الاثنتى عشرة فى الحمراء - إضافة إلى قباب الغرفة الملكية بغرناطة وقصر شنيل الذى يقع خارج الأسوار - مختلفة فيما بينها، ففى قصر السباع نجد خمسة أسقف مختلفة سواء فى الارتفاع أو الزخرفة، وطبقًا لابن مرزوق فإن القصر الذى أشرنا

إليه فى تلمسان لأبى الحسن (بنو مرين) كان به قباب أربعة كل واحدة مختلفة عن الأخرى وكذلك الأسقف. ويلاحظ أن جميع القباب الاثنتى عشرة فى الحمراء مختلفة عن بعضها فى النماذج الأمر الذى يعتبر واحداً من أبرز السمات الجمالية للأثر، وللوصول إلى هذا لجأ محمد الخامس فى بنائه لقباب قصر السباع إلى المقربصات التى كانت عليها المساجد الموحدية الإفريقية، فليس لدينا قصور زالت من الوجود ترجع إلى القرن الثانى عشر لها هذا الصنف من الأسقف اللهم إلا استثناء واحد هو تلك القبة الصغيرة ذات المخطط المرتفع فى البرطل (لوحة مجمعة ٨: ٥) وكذلك القبو الذى نراه فى مفتاح سقف صالة قمارش حيث نجده عبارة عن قبة مقربصات.

يقع فى الخطأ هؤلاء الذين يحاولون أن يروا فى قباب المقربصات الإسلامية فى المغرب أنها مقتصرة على العمارة الدينية وهم يعتمدون فى هذا على تلك القباب التى نجدها فى المساجد الإفريقية، غير أنهم لم يضعوا فى حسبانهم أن المقربصات عندما استقرت فى المغرب الإسلامى- مثلها فى ذلك مثل أى زخرفة حائطية على أساس أنها قاسم مشترك بين المنشآت الدينية والملكية التى بدأت مسيرتها فى عصر الخلافة القرطبية أمكن لها أن تطبق على أى منشأة معمارية من خلال القباب ومناطق الانتقال والأفاريز والعقود والكوّات وتيجان الأعمدة سواء كان ذلك فى المساجد أو عمارة المنازل والقصور. وفيما يتعلق بقباب المقربصات (مثل قبة المصلى الملكى فى باليرمو - ق ١٢ - وبقايا قبة تم انتشالها فى قلعة بنى حماد بالجزائر - ق ١١-١٢) يمكن أن تكون جزءاً من هذا الصنف من العمارة أو ذاك، ومن أمثلة ذلك ما نجده فى قبة أو قبو صقلى (لوحة مجمعة ٦: ٨). أما ما ذكره العذرى بالنسبة للمقربصات التى نراها فى صالون الاستقبال بقصر الملك المعتصم أحد ملوك الطوائف فى قصبة ألمرية فهو محل خلاف فى الرأى بدأه بعض الباحثين ومنهم سيكو دى لوثينا و سانشيث مارتنث وهوينرباك وخاثنتو بوس، وما حدث هو أنه بالنسبة للقصور الإسبانية الإسلامية التى

ترجع إلى ق ١٠، ١١، ١٢ لم يصلنا منها أى أثر، وعلى هذا نرى أن قصر الحمراء عبارة عن متحف حى ينطق بالحلول المعمارية والزخرفية القديمة التى زالت من الوجود كما حدث مع مدينة الزهراء.

هناك سقف خشبى لصالة العرش بقمارش التى شيدت فى عصر يوسف الأول (لوحة مجمعة) ولم يتمكن أحد من تحديد ماهيته كقبة، والسقف عبارة عن مجموعة مكونة من ثلاثة حوائط متدرِّجة ذات ميل مختلف وتربطها ببعضها كتلة مُعَمرية فى الزوايا ثم تغلق أفقيًا بكتلة فى الوسط وفى الجزء العلوى (المصد)، طبقًا لتورس بالباس الذى أضاف أن ظاهر هذا السقف يبدو كقبة مشطوفة، وإذا ما كان هناك توافق بينها وبين السقف apeinazada (مكشوف الهيكل) فى الغرفة الملكية بقمارش نجد الزخارف تضفى جمالها لدرجة رآها المحللون قمة أعمال النجارة الإسبانية الإسلامية، ثم تأتى عملية الزخرفة باستخدام الطبق النجمى فى أشكال نجمية جرى تنفيذها باستخدام تقنية التطعيم ataujerado (مغطى الهيكل) وغطت جميع أجزاء السقف (١)، (٢) وهذه التقنية ترجع فى نظرنا إلى وحدة كلاسيكية مكونة من مثمنات وأشكال نجمية (٣) تضم بدقة شديدة وانتظام هندسى مجموعة من هذه الأطباق النجمية، أما المقرنصات التى توجد فى المصد Almizate (A) فهى موجودة داخل المثمن، وهناك طبق نجمى ذو ستة عشر طرفًا (H و B) وأطباق ذات ثمانية (C,D,E,F,G) يشبه بعضها أطباقًا موجودة فى وزرات مزججة مثل E الذى يماثل وزرة فى ميكسوار، والشكل D يحمل الجديد فهو طبق نجمى مكون من ثمانية ومحاط بثمانية أطباق أخرى صغيرة من الصنف نفسه. كما نلاحظ وجود أحجام مختلفة، حيث الأطباق النجمية المثمنة كبيرة الشكل داخل مثمنات، ثم يلى ذلك الأطباق ذات الستة عشر طرفًا، ومجموعة من الأطباق النجمية الصغيرة ذات الثمانية التى تبدو كأنها نوع من التجليد لسابقتها، ويبلغ عدد الأطباق النجمية من الحجمين الأولين ٧٦ غير أن الأشكال الرئيسية الكائنة داخل أشكال مثمنة تبلغ ستة فى كل جانب faldon إضافة

إلى مجموعة المقرنصات فى المفتاح أى ٢٥ شكلاً. وعندما نتأمل الشكل فى عمومه (١) نجد أن أضلاع الأطباق النجمية المركبة على كل جانب تبلغ ستة إضافة إلى المقربصات فى المفتاح (A) وفيما يتعلق بمجموعة المقرنصات نجد أن قبوها يدخل ضمن سياق متطور من قباب ذات مقربصات بدءًا من البرطل، وهو الذى كنا نراه قبل ذلك فى قبة المسجد المرينى فى محراب مسجد سيدى أبى مدين التلمسانى (١٣٣٨م). ويضم الرسم رقم ٤ ما يدل على هذا التطور حيث نلاحظ أن المركز يضم نجمة مشتركة ذات ستة عشر طرفًا محاطة بثمانية أخرى ولكن ذات ثمانية فى مجموعتين متراكزتين، وليكن معلومًا أن هذه الأشكال النجمية ذات الأربعة ظهرت لأول مرة فى قبة مسجد القصبة بتونس (١٢٣٢م) وقام داولتللى بدراستها. هذا السقف الرائع الذى كان ملونًا فى الأصل، وكانت هناك طبقة جصية تحمل الألوان، كأنها تجسيد للآية القرآنية «إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب» (سورة الصافات آية ٦).

الأمر الذى حدا بالمتخصص فى النقوش الكتابية، نيلك، وكذلك، بداريو كابا ناليس، وآخرين للتفكير بأن القبة هى محاولة لتجسيد السماوات السبع ومن هنا رأوا أن كل جانب به ست حطات faldon تضاف إلى التى فى المفتاح فيبلغ المجموع سبعة، غير أن كاباناليس يرى أنها ثمانٍ. ويطرح علينا داريو كاباناليس نظرية مهمة تتعلق بالألوان فحواها أن الأبيض الناصع الذى نجده فى مفتاح المقربصات يرمز للشمس أو العناية الإلهية. كما نرى أن سقف قمارش يبدأ من إفريز جميل أو كورنيش مقربصات (حطّة) يقوم بدور الفصل بين القبة وبين الزخارف الجصية على الحوائط (٥). وقد بدأت الأقبية Cubiertas ذات أفاريز المقربصات من الخشب فى الحمراء وبالتحديد فى برج البرطل. فالأطباق النجمية للقبو B و H لابد أنها كانت منتشرة فى المغرب ثم عادت للظهور بعد ذلك بوقت طويل فى بعض وزرات القصور (ق ١٦، ١٧) فى قصبة مراكش.

٧- المساكن الملكية فى الحمراء (شكل ١٠) :

وبغض النظر عن صالات الاستقبال أو القباب، سواء كانت مصحوبة فى مخططها بحرف T المقلوب أم لا، التى كانت مخصصة للبلاط الملكى، فإننا نجد أن السلاطين فى الحمراء عادة ما كانوا يعيشون فى مقارّ بسيطة، غير أنها كانت مريحة، وذات مخطط واحد أو مزدوج ومصحوبة بصحن مركزى مكشوف أو مسقوف، وعندئذٍ تضيئه شخشيخة، إضافة إلى الحمام فى بعض الحالات. وحقيقة الأمر هو أن مدينة الزهراء هى التى فرضت هذا النموذج: فإلى جوار الصالونات الملكية المخصصة للاستقبالات كان هناك مسكن بسيط مريح مخصص لعبد الرحمن الثالث بما فى ذلك الحمّام. ونجد فى قصر الحمراء (ق ١٤) عدة أنماط من المساكن تبدأ من مجرد قصر صغير خاص ذى طابع ترفيهى، هو فى حقيقة الأمر المنزل البرج، وتنتهى بمسكن أميرى شديد الارتباط بالبلاط. وإذا ما أمكن لنا تصنيف هذه المنشآت نجد أن الصنف الأول عبارة عن سراى تزجية وقت الفراغ ونراه داخل برج الأسيرة الذى شيده يوسف الأول (T-1) كما أن له صحناً ذا ثلاثة بوائك مشكلاً بذلك شكل حرف u أى صالة ذات بوائك على الطريقة الرومانية أمام قبة؟ ملكية بها ثلاثة نوافذ / كمرات، وعند المدخل نجد الدهليز العربى ذا المنحنى الواحد، غير أنه فى هذه الحالة مكون من أربعة دهاليز منحنية متقدمة على المدخل المنحنى لقصر قمارش، وكانت للقصر الصغير وظائف مشتركة مع غرف الحراسة الحربية فى الطابق العلوى الذى تربطه بالطابق الأرضى سلالم عند المدخل. هناك صنف آخر وهو المسكن الأميرى المتأخر وهو ذلك الجزء الذى نراه داخل برج الأميرات وهو مسكن مزدوج (ذو طابقين) (2T) (3T) ، أى أنه عبارة عن قصر أميرى بدأه محمد السابع، وهو النموذج الأكثر اكتمالاً فى العمارة الناصرية، وفى هذه الحالة نجد المسكن مستقلاً وليست له أية وظائف أميرية نلمحها بوضوح، وبعد المدخل - ذى الانحناءات - نجد المخطط المربع المكون من ثلاث صالات مربعة تحيط بالقبة المركزية، وهى فى هذه الحالة مصممة على شكل

صحن له بائكتان ذواتا أعتاب ونافورة مسدّسة فى الوسط، والصالة المربعة الموجودة فى العمق عبارة عن مجلس ملحق به alcobas على الجوانب وكوّات داخلية على هذا الجانب وذاك من عقد المدخل. وفى الوقت الذى نجد فيه هذه الصالات ذات أعتاب، نلاحظ أن صالات الطابق العلوى مغطاة بقباب صغيرة مشطوفة arista أو قباب مرايا espejo (3-T) وهذا الصنف من المسكن البرج يتفق بشكل أو بآخر مع مكونات المسكن الحربى المخصص للحرس أو القواد فى الحصون الناصرية، وقد بدأ ذلك فى برج التكريم بقصبة الحمراء (4-T) وفى مساكن أخرى بقصبة أنتكيرة، إضافة إلى قلعة حرة Qalahorra فى جبل طارق. ويُلاحظ أن المسكن الكائن فى برج الأميرات يرتبط مخططه، بنموذج صالة الشقيقتين بقصر السباع (٩، ٩-١) إلا أن الصالة المركزية هنا حظيت بالاهتمام بوجود القبة الملكية ثم السراى المرقب المسمى ليندراش Lindaraja أى أنه على شكل بهو.

هناك نمط آخر من المبانٍ المساكن فى الشمال الأعلى وملحق بصالة لبنى سراج (٧) و(٧-١) وهو عبارة عن مسكن خاص له صحن به بائكتان وصالة ملحقة مخصصة لتزجية وقت الفراغ، ولابد أن هذا المسكن كان مخصصًا للنساء، ويطلق عليه اليوم صحن الحريم، وحقيقة الأمر هو أن قبة بنى سراج والمسكن المضاف إليها فى الطابق الثانى (٧) نجدها فى البرطل (T-A) لمحمد الثالث وهو بالتحديد قصر صغير مخصص لتزجية وقت الفراغ ملتصق بالسور الشمالى ويرى هـ. تراس أن برجه العجيب الذى يضم فى أعلاه المسكن أو صالات تزجية وقت الفراغ الذى يضم أيضًا خمس عشرة نافذة تخترق السور يتسق مع نموذج شائع من مخططات المنازل فى الريف الغرناطى، حيث نرى أنها ظاهرة بشكل جزئى فى اللوحات العربية فى "بياض ورياض" بمكتبة الفاتيكان (ق ١٣) (B-T) كما أن هذا النمط من البرج ذى الصالة المذكورة يوجد فى مساكن أندلسية مسيحية (D-T) وفى القصر الأسقفى فى ألاكالا دى إينارس حيث قام الأساقفة الطليطليون - خلال عصر النهضة - ببناء كشك لتزجية وقت الفراغ فوق برج حربى فى السور (C-T) .

ورغم ما قمنا به من تحليل ودراسة للمساكن الأميرية بأنواعها فإن الوضع فى قصبة الحمراء لا يساعدنا على حل وتوضيح وضع الغرف المستطيلة بمخادعها الملحقة بها على الأضلاع الكبرى التى توجد فى بهو الرياحين بقصر قمارش (٦)، (٨) وهى التى تصنف على أنها مقارّ إقامة خاصة ليوسف الأول والأسرة المالكة أو محمد الخامس، وهذه الغرف، فى رأينا، كانت مخصصة للأعيان فى البلاط وللمدعوين من ذوى الدرجات الرفيعة، ومع هذا نتساءل مرة أخرى عن مكان إقامة النساء فى هذا القصر؟ وهل كان مسكنهن السراى المجاور لمدخل قمارش الذى أضيف إليه طابقان، طابق الميزانين والطابق العلوى الذى جاءنا كأنه واجهة معلقة ذات مذاق أنثوى؟. ويقول جومث مورينو جونثالث فى "دليل غرناطة"، دون أن يحدد السبب، إن السراى الكائن فى مقدمة صحن الساقية فى جنة العريف كان مخصصاً للنساء، الأمر يتوافق مع ما ورد من وصف لبعض القصور العربية المتأخرة فى المشرق. وعلينا أن نشير هنا أيضًا إلى أن فيليش وديكى بريان أن الصالات الأربع ذات المخادع الكائنة فى الضلعين الشرقى والغربى فى الرياحين كانت مخصصة للزوجات الأربع للعاهل. ويطفو السؤال مرة أخرى: هل جاء ذلك لأن هو ما شهدناه تمامًا فى قصر أشير بالجزائر (ق ١٠)؟ لاشك أن مثل هذه الغرف الجانبية التى كانت هناك مخصصة للاستخدام الملكى هى التى يمكن أن نطلق عليها "صالة الأسرّة" فى الحمام الملكى (5-X)، وهى من طابقين وتبدو كما سبق القول على أنها قبة ملكية عظيمة لها نوافذها، بغض النظر عن وجودها فى الحمامات، حيث يقوم الفراغ الواقع تحتها بوظيفة غرفة المشلح، وربما كانت لمثل هذا الفراغ وظيفة الغرفة الرئيسية الدائمة على شاكلة قبة السلطان، وهنا نشير إلى بوتى الباحث المتخصص فى الحمامات القديمة فى القاهرة، فعندما يتحدث المؤلف عن غرفة المشلح يقول بأنها "مجرد غرفة بسيطة لخلع الملابس أو صالة تجهيز إذا ما كان الحمام خاصا أو أنها غرفة عادية وبالتالى تكون غرفة مشلح، أما إذا كانت مخصصة للملك فهى غرفة لقضاء الوقت أى أنها قصر صغير أو

كبير" مثلما نجد فى المشرق أمثلة لذلك هى قصر عمرة أو خربة المفجر، غير أن قراءتنا للحالتين الأخيرتين هى أنها حمامات مخصصة لقصر وليست قصراً كأنه قطعة أو فراغ آخر من مكونات الحمام. والرؤية الأولى تصدق على صالة الأسرة، غير أن الحمام الغرناطى بمعناه الحقيقى وغرفه التقليدية الثلاث كان قد بدأ مع عصر إسماعيل الأول وأضاف إليه يوسف الأول غرفة المشلح التى كانت تقوم بهذه الوظيفة وبوظيفة القصر المستقل أيضاً، وربما كانت فى هذا تسير على نهج الحمامات الكائنة فى قطاع قصر بنى سراج (ق ١٣) وتلك الأخرى المجاورة لمسجد الحمراء لمحمد الثالث. وعلى أية حال نعتقد أن صالة الأسرّة جزء أعيدت هيكلته بشكل جذرى فى عصر محمد الخامس وهناك انطباع نخرج به وهو أن تلك الفراغات المنزلية فى الحمراء كانت تتسم بالغموض فى وظيفتها أو أنها كانت متعددة الوظائف إذ تتغير الوظيفة بمرور الزمن حسب الأسرة المالكة.

وفيما يتعلق بالحياة الخاصة ليوسف الأول وسابقيه يمكن القول بأن الأسرة المالكة الناصرية كان لها سكنها الخاص الدائم فى المكان الذى نجد فيه اليوم بهو السباع لمحمد الخامس (٨) مع وجود حديقة تقاطع وأربعة أحواض arriates ذات مستوى منخفض، ثم قام هذا العاهل بعد ذلك بتحويل المبنى إلى صحن ذى بوائك تابع لقصره الجديد. وعندما درس ريفولت الدار التونسية (ق ١٦، ١٧) وجد أن أغلبها قد أنشئ على يد الموريسكيين الذين حلوا على تونس، وبذلك نرى آخر أصداء الدور الأندلسية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر، ومن أبرز هذه الدور دار روندانا بيك (١٠) فخطوطها العامة يمكن أن تنتقل بنا إلى قصر قمارش مع القبة المربعة (رقم ٧) المحاطة بغرف صغيرة (رقم ٩) أوسطها أكبرها ويطلق عليها قبو أو بهو، ولها فى القطاع الأمامى بائكة – نراها مكررة أمام السراى الكائن فى المقدمة ذات عقود ثلاثة إضافة إلى سرايين على الأطراف أو ما يطلق عليها مقاصير، أما الأضلاع الكبرى للصحن فتضم صالات ذات مخادع تسبق القبو، أى أننا فى حقيقة الأمر أمام حرف T

المقلوب (الصالة والدهليز)، وقد أضيف إلى الفراغات الكائنة فى الجانب الأيسر الحمام وصحن ذو بائكة لمسكن خاص، أى أننا نشهد منزلاً به صحنان مثل "قصر العُبّاد" فى تلسمان (ق ١٤).

٨- البِرك فى المسكن العربى (لوحة مجمعة ١١، ١٢) :

نعثر فى مدينة الزهراء على برك توجد فى الحديقة الكبرى لشرفة الصالون الكبير لعبد الرحمن الثالث، ولها قنوات تجاور الأرصفة، وكذلك فى صحن "البركة" إذ هو مسكن أرستقراطى. غير أنه بالنسبة للقرن الحادى عشر لا نعرف شيئًا عن هذه البرك معرفة قطعية اللهم إلا تلك التى توجد فى صحن سانتا إيزابيل بالجعفرية. وإذا ما انتقلنا إلى القرن الثانى عشر نجدها فى منزل شانكا بألمرية، كما نجد بركة صغيرة ملحقة بذلك الجزء البارز من صحن التقاطع بقصر مراكش المرابطى، على شاكلة صحن "البركة" بمدينة الزهراء، وربما تكررت أيضًا فى تلك القطاعات البارزة فى الأضلاع الصغرى فى الكاستيخو بمرسية. ويشهد القرن الثالث عشر شيوع استخدام البركة فى صحن المنزل القديم المتوسطى (لوحة مجمعة ١١: ١) ونراها بكثرة فى صحون المنازل الناصرية بغرناطة وكذلك فى منازل جرى إجراء حفائر بها فى "المنية" Almoina ببلنسية، ورأيناها فى منزل العملاق برندة، وفى صحون المدارس وبعض المنازل التابعة لبنى مرين فى المغرب، ثم انتقل هذا الموروث إلى القرنين اللاحقين، ففى القرن الرابع عشر تتكاثر الأمثلة بدءًا بالبركة الكبرى فى صحن قصر قمارش بالحمراء التى عادة ما نراها مصحوبة بحوض ذى فوّارة على الأضلاع الصغرى (٣) وتكرر هذا النموذج بشكل يزيد على الحد فى كبريات الدور منذ العصر الرومانى (٢) فى Volubilis، ويدخل فى هذا الإطار زيزا فى باليرمو (٥)، وبالنسبة للمدارس فإنها تنقل نموذج بركة التوضؤ فى صحون المساجد، ومنها نذكر على سبيل المثال بركة المسجد الكبير فى فاس التى عادة ما يطلق عليها صهريج (لوحة

مجمعة ١٢: ١) كما يوجد حوض وسط الصحن، فى منشآت أخرى، وهو حوض مستدير داخل مربع ومحاط بقنوات (٥). هناك منازل مهمة بها برك مستطيلة وسط الصحن، ترجع إلى القرن الرابع عشر وهى تلك التى نراها فى صحن قصر كارلوس الخامس وفى الحمراء (٤)، وفى البيّازين نجد منزل Zafra (٣) ودار الحرّة (٢).

وكانت المياه تصل إلى هذه البرك عبر قنوات تنبع من أجباب المنازل فى بعض الأحيان وخاصة تلك المنازل الكائنة خارج الأسوار، ولابد أن نظام التزوّد بالمياه على الطريقة الشرقية أو المغربية قد عم وشاع بدءًا بوجود ناعورة للرفع (لوحة مجمعة ١٢: ٦). كانت البرك الصغيرة أمرًا مألوفًا فى مصر والمشرق وهى برك مربعة تنتظم فى خط واحد الواحدة وراء الأخرى على المحور المركزى للصحن، ولها قناة للتغذية، وقد وصل هذا النظام إلى قصر زيزا فى باليرمو (لوحة مجمعة ١١: ١: ٥)، وهناك صدى للصورة النمطية، المتمثلة فى الحوض والفوّارة على شكل حيوان، والشديدة الشيوع فى الأندلس، ابتداء من حدائق قرطبة الخلافية، إذ نجد هذا فى رسم فى أحد أسقف المبانٍ فى باليرمو (ق ١٢) (٦) وكذلك فى لوحات فى الكتب العربية التى تضم المنمنمات (ق ١٣) (٨). وسوف نقوم فى السطور التالية بتقديم بعض أنماط من البرك ذات الأحواض فى كل من غرناطة والمغرب (٣)، ففى الحمراء نجد حوض المسجد الكائن عند مداخل المنزل الملكى (٧) والفوّارة الكائنة فى بركة قصر قمارش (٧-٢) والحوض ذا الفوارة فى قطاع "الروضة" (٧-١) والحوض المثمن فى صحن الغرفة الذهبية (٧-٣)، وعادة ما نجد البركة بارزة فوق هضبة صغيرة أو مرتفع صغير له ممراته وتمتد فيها (أى المنطقة المرتفعة) قنوات التغذية سيرًا فى هذا على نمط البرك الرومانية التى نجد أمثلة لها فى Volubilis (٢) وفى -Illici الكورية - فى إلشى Elche (٩) وهو نمط المنزل البلنسى (ق ١٢-١٣)، و (١٠) مدرسة شالا بالرباط، (١١) قناة توجد وسط حديقة قصبة ألمرية التى شيدها المعتصم، (١٣) صحن شالا فى الرباط، (١٤) مدرسة يونانية بالرباط، (١٥) قصر العُبّاد فى تلمسان، (١٦) منزل العملاق

برندة، (١٧) نمط ناصرى ومدجن طليطلى، (١٨) قنوات الأرصفة الخاصة بالتقاطع فى بهو السباع بالحمراء.

٩- البوائك (لوحة مجمعة ١٣):

نجد فى الحمراء بوائك ذات ثلاثة عقود أو خمسة أو سبعة ودائمًا ما يكون أوسطها أكبرها سواء فى الطول أو الفراغ كأنها تمثيل أو صدى أخير لعقود النصر الموروثة من القصور القديمة، فعلى مسرح المنشآت الغرناطية نجد الواجهات ذات البوائك وذات المحور المركزى، الذى يشير إلى القبة الملكية وإلى كوّة المحراب، وقد سارت على الخط الموروث منذ عصر الخلافة القرطبية، وبالتحديد بدءًا من تشييد مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة. وإذا ما نظرنا إلى المساجد التونسية لوجدناها - خلال عصر الأغالبة وعصر الفاطميين - ذات صحون بها بوائك ذات عقود حيث عثر هناك على بائكة ذات ثلاثة عقود تؤدى إلى المنطقة المسقوفة فى المسجد أوسطها أكبرها، وقد أشار إلى ذلك كل من ج. مارسيه و ل. جولفن فهناك المساجد الكبرى فى القيروان والزيتونة بتونس، ثم عادت البوائك لتظهر من جديد فى عصر الموحدين، وذلك فى صحون قصر إشبيلية، حيث نجد خمسة عقود تحملها أكتاف فى صحن "منزل التعاقد"، وسبعة عقود فى صحن الجص تحمل الأوسط منها أكتاف قوية وكانت نموذجًا لبوائك صحن الرياحين بقمارش. وهذا هو كل ما نعرفه بشكل مؤكد عن البوائك قبل قصر الحمراء، فهى فى بهو السباع عبارة عن بوائك لطيفة تحيط بالجوانب الأربعة وهى تقليد للنموذج المكون من خمسة عقود فى كل من البرطل وجنة العريف كما سنرى لاحقًا. وفيما يتعلق بالصحون الموحدية الإشبيلية المشار إليها بغرف لأول مرة بشكل مؤكد بوجود البائكة فقط فى الأضلاع الصغرى فى الصحن المستطيل كأنها إعلان عن صحون جنة العريف وصحون قصر قمارش.

تحدثنا فى الفصل السابق عن المنازل العربية لعلية القوم، أما بالنسبة للقصور الإسبانية الإسلامية فإننا نقدم على التوالى لوحات للبوائك (لوحة مجمعة ١٣). ويتجاور كل من (١) فى الجعفرية بسرقسطة و (٢) صحن الجص الموحدى بقصر إشبيلية، وقمنا بهذه الخطوة بناء على تنويه من المعمارى فرانثيسكو إنيجيث ألميش، الذى يقول بأن العقود فى رقم (١) كانت جزءًا من البائكة ذات العقود السبعة أكبرها أوسطها، مثلها فى هذا مثل رقم (٢) من صحن الجص، (٣) بائكة من سبعة عقود فى مسجد مدينة الزهراء، (٣-١) البائكة الشمالية فى صحن قصر قمارش بالحمراء، ٤، ٥، ٦ بوائك تحملها أكتاف فى صحون إشبيلية مدجنة (ق ١٤)، A: صحن مربع بمدينة الزهراء له بوائك أربعة كل ذات خمسة عقود أكبرها أوسطها، :Cبائكة من خمسة عقود فى السراى - المقصورة - الشمالى بجنة العريف، B: الخيرالدا، واجهة خارجية، وتأثير البائكة ذات العقود الخمسة أكبرها أوسطها، D: بائكة فى الضلع الأكبر فى بهو السباع بالحمراء، مع عقود فى مجموعات خمسة، E: البائكة نفسها طبقًا لـ ج. مارسيه، :Gبائكة على الضلع الأصغر فى صحن الوصيفات بقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية. ويلاحظ أن العقد المركزى فى جميع هذه البوائك هو محط الاهتمام وهو الذى يؤدى إلى الصالات الرئيسية والمجلس والقبة، وهو نمط بدأ فى المنشآت الموحدية الإشبيلية.

١٠- الواجهات: واجهات القصور وصالات التشريفات:

كانت الواجهة الخارجية للمنازل العربية المادية تخلو من الزخارف اللهم إلا بعض العناية بشكل المدخل وبعض النوافذ الأخرى، أما الحمراء فالعكس يحدث إذ نجد الأولوية تعطى لأقصى درجة لواجهات القصور التى بقيت حتى الآن وأصبحت عبارة عن أداة معمارية كثيرًا ما تستخدم فى التذكير بالانتصارات الفعلية أو المتخيلة: "إنها بوابة النصر، غفر الله للحاكم، أو الملك الذى شيدها، ما تقدم من ذنبه وما

تأخر..."، وعبارات بهذا المعنى نجدها على بوابة النبيذ التى جددها محمد الخامس، وهى نقوش كتابية صدى لنقوش سابقة ومن أمثلة ذلك ما نجده فى بوابة المدخل إلى قبة الغرفة الملكية بغرناطة، وفى البوابة الضخمة لقصر قمارش نجد عبارة تشير إلى أنها بوابة تعتبر الحد الفاصل بين طريقين فتحهما محمد الخامس كطريق للنصر، وفى البوابة الكائنة فى البائكة الشمالية بصحن الرياحين نجد عبارات تعتبر استمرارًا لما سبق تشير إلى أن الملك غزا الجزيرة الخضراء بحد السيف وعبر بذلك طريقًا، كان مجهولاً، نحو الانتصار، كما أن آيات الفخار تتلألأ وتفوح عبقًا وفرحة بالنصر. ومن المعروف أن استيلاء محمد الخامس على الجزيرة الخضراء وقع ١٣٦٩م، وليس الأمر أن هذه البوابات - كأنها حاملات الأيقونات - صدى لأقواس النصر الرومانية أو البيزنطية، وهى السمة التى نسبناها لبوائك الصحون، بل إنها تجسيد وعصرنة لعمارة التمجيد التى بدأت مع العمارة الرومانية (لوحة مجمعة ١٤: ١، ٢) وقد حافظ عليها العرب دائمًا واستخدموها فى منشآتهم الضخمة، حيث نجدها فى القصر الأموى أو العباسى فى سورية والعراق (٣) وفى مساجد القاهرة وبوابات المساجد الجامعة فى المهدية والقيروان والمسجد الجامع بقرطبة (٤) وكذلك البوابات الحربية فى الأسوار. إنها عمارة تكريم تشهد بعظمة الإسلام سواء فى قرطبة أو غرناطة، نجد هذه الواجهة المكونة من عقد وعقود صغيرة زخرفية، فى الجزء العلوى، فى محراب مسجد قرطبة (٥-A) وفى الملحق الرئيسى فى المسجد الجامع بالقيروان (٥-B) والواجهات الخارجية للمسجد القرطبى (٤)، (٥) وواجهات مصلى الجعفرية (٧) وكذلك فى بعض المآذن (B)وبوابات أسوار لبلة (ق ١٢) ٨، ٩ وواجهات الكنائس الطليطلية المدجنة (١٠). أما بالنسبة للحمراء والفن المرينى فى المغرب نجد البوابة تتجه نحو الداخل فى المساجد والمدارس والقصور ولا تخرج القصور المدجنة عن هذه القاعدة وأخذت تتأقلم على أسلوب العصر الذى ولدت فيه (لوحة مجمعة ١٥). ومن خلال هذه البوابات الجميلة الواحدة تلو الأخرى نصل إلى الصالون أو القبة الملكية

والعرش. هذا المخطط الخاص بالبوابة البارزة فى المساجد والمصحوبة ببعض النقوش الكتابية (آيات من القرآن الكريم) يبرهن على الوجود الدائم للرموز الدينية فى المنازل، حيث نجد أبرز تمثيل له فى الحمراء. وقد جرى الانتقال بهذا الصنف من البوابات من المسجد إلى القصر ابتداء من مدينة الزهراء. وفيما يتعلق بما إذا كانت تشبيكات جميع النوافذ فى الواجهة كانت مفرغة أم لا فهذا محل خلاف بين الباحثين، وهى نوافذ تقوم بوظيفة إضاءة الداخل وكذلك التهوية عندما يغلق الباب الخشبى الضخم طبقًا لما أشار إليه تورس بالباس. أما البوابتان ١، ٢ فهما نموذج مرابطى وموحدى لمحاريب المساجد، ورقم ٥، ٦، ٧ من قصور الحمراء، أما الباقية فهى لقصور مدجنة إشبيلية وطليطلية (ق ١٤). وابتداء من القرن الثالث عشر نجد أن عقد المدخل وعقد النافذة نصف أسطوانى اللهم إلا عقد المحراب فى المساجد (٣).

تتنوع الواجهات الخارجية فى العمارة الغرناطية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ويمكن لنا أن نصنفها إلى ثلاثة أنماط أو نماذج (لوحة مجمعة ١٦) سرعان ما نرى أصداءها فى العمارة المدجنة: النمط الأول: نجده فى بوابات الأسوار حيث العقد الحدوى المدبب والمتوج بعتب ذى سنجات ٤، ٥، ١٠ ورقم (٥) شكل لبوابة الرملة التى زالت من الوجود (غرناطة) ويرجع مخططها إلى القرن الثانى عشر فى نظرنا، ورقم (٤) هو لبوابة النبيذ ورقم (١٠) لبوابة الأرضيات السبع. وهذا التراكب بين العقد والعتب، الذى يرجع إلى القرن العاشر، أصبح أمرًا مألوفًا فى غرناطة القرن الحادى عشر (بوابة بيساس ومونايتا)، كما نراه خلال القرن الثالث عشر فى مئذنة سان سباستيان برندة (B) ثم نجده قد تكرر فى مدرسة غرناطة التى زالت من الوجود (E) . النمط الثانى: البوابة ذات العتب والسنجات والزخارف فى الجزء العلوى عندما لا توجد بوابة أو بوابتان، ونجد هذا النمط فى بوابات قصور لأفراد منها بوابات قصر ميكسوار (٦) وقبة العريف، وبرج بينادور (٩) وتفاصيل من واجهة قصر قمارش التى انتقلت إلى الغرفة الذهبية (٨) ثم تليها بوابة المارستان

بغرناطة محمد الخامس (٧)، (D) .أما الشكل (F) فهو لمدخل مخزن الفحم بغرناطة. وترجع أصول البوابة ذات العتب المُسنَّج إلى المسجد الجامع فى قرطبة (١)، كما استخدمها الموحدون فى النوافذ (٢، ٣) ونراها فى بوابات فى تونس (ق ١٣) (A: رسم نفذه دولتللى) (C: رسم نفذه مارسيه). النمط الثالث: أما باقى النماذج الموجودة فى هذه اللوحة المجمعة فهى مدجنة، حيث رقم (١١) من قصر بدرو الأول فى الكاثار دى إشبيلية، و ١٢، ١٣ من قصر توردیسیاس، ١٣ من كنيسة سان مارتين دلا لافوينتى بوادى الحجارة، ١٥ من كنيسة أجيلار دى كامبوس (بلد الوليد)، ١٦ من قصر أستوديّا فى بالنسية، ١٧ من قصور قشتالية مدجنة (ق ١٥)، G، H ناصرية من حصن سالوبرينا ومنزل فى شارع كونثبثيون بغرناطة. وتكمن السمة الخاصة بالاحتفالية بالنصر فى هذه الواجهات فى كثرة عددها فى الآثار الموروثة عن المرابطين والموحدين حيث زرعت فى غرناطة وأخذت تضرب بجذورها ابتداء من عصر يوسف الأول وأصبحت واجهة قمارش التى أضافها محمد الخامس أبرز تعبير عن هذا النمط وهذا ما سوف نتناوله لاحقًا.

العمارة المدجنة:

إذا ما كنا نتحدث عن قصر الحمراء وعن كسر الحواجز التى تعزله عن باقى الآثار فليس أمامنا إلا أن نتحدث عن العمارة المدجنة فى عصر كل من ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول اللذين عاصرا يوسف الأول ومحمد الخامس وإلا فإن الدراسة تظل منقوصة، ومن هذا المنطلق ننتقل إلى إشبيلية. لا تطل علينا العمارة الملكية الغرناطية، حتى عام ١٣٦٢م (أى العام الذى بدأ فيه عهد محمد الخامس) بملامح جديدة لهذا العاهل العربى إلا العبارة الشهيرة "لا غالب إلا الله" التى تنسب إلى بنى الأحمر. وتغيب عنا العبارة المذكورة فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى مبانٍ أخرى فى تلك الفترة التى أطلقنا عليها "الميل إلى الموحدية" خلال القرن السابق.

ويحدث عكس ذلك فى العمارة المدجنة المعاصرة - على التوازى - ليوسف الأول التى يمكن اعتبارها استمرارًا للعمارة الناصرية فى كثير من الوجوه حيث الوجود الثابت لترس أو شعار الجماعة التى أسسها ألفونسو الحادى عشر عام ١٣٣١م فى ميدان المعركة كشارة للجيوش المسيحية فى مواجهة الجيوش العربية التى كانت تشمل جيش يوسف الأول وجيش المرينى أبى الحسن. وهذه الجماعة كانت تنادى بالتعايش العربى المسيحى الذى ساد الفترة من ١٣٦٢م حتى عام ١٣٩١م أو العهد الملكى الثانى لمحمد الخامس، وليس الشىء نفسه بالنسبة لهذه الجماعة والمفتاح الرمزى الذى يمكن أن يرمز لأشياء كثيرة غير أنه يميل إلى رموز الحرب أكثر منه رمزًا للسلام. إننا نعيش فترة فيها سباق معمارى محموم على هذا الجانب أو ذاك ونجد على المنشآت الخاصة بالجماعة Banda رمزها وهو علامة فاصلة فى تحديد تواريخ تأسيس المبانٍ المدجنة أو العربية، وحتى نتمكن من إدراك ما يجرى فى تلك الأزمنة المليئة بالكثير من الغموض الذى فرضته روح التسامح أو التعايش بين الثقافتين علينا أن ندقق النظر فى هذا التوازى الملكى: يوسف الأول - ألفونسو الحادى عشر، إذ كانا عدوين لدودين دائمًا مع ما يتخلل ذلك من فترات هدنة تحكمها المفاتيح الرمزية على بوابات الحصن التابع لكل، التى تحمل عدد المعارك التى فاز بها المسيحى. ومن جانب آخر نجد التوازى بين محمد الخامس وبدرو الأول: فقد تحالف هذان الملكان واتخذا الشعار نفسه، وهنا نقول إن كلاً من يوسف الأول وألفونسو الحادى عشر هما المحركان الرئيسان لنهضة مملكة كل واحد منهما، مقارنة بمحمد الخامس وبدرو الأول حيث قاما بالإفادة مما سبق وتشييد مبانٍ عظيمة ذات مخططات جديدة على حساب ما بناه سابقاهما. وتمثل مسرح هذا السباق المعمارى فى ألكاثار دى إشبيلية وتورديسياس (بلد الوليد) وطليطلة وقرطبة والحمراء، وقد ارتبطت هذه المبانٍ ببعضها من خلال بنية القبة والصحون والصالات ذات الإيوان فى الأطراف والتكسية باستخدام الجص حيث التوريقات والنقوش الكتابية العربية إضافة إلى مفاتيح

الجماعة. وإذا ما كان الأمر كذلك فليحل التعايش محل التسامح، وليكن التسامح أكثر استخداماً في مراحل أكثر تأزماً من مراحل حرب الاسترداد. ويتمثل رمز الجماعة الخاصة بألفونسو الحادى عشر فى شريط مائل ذهبى يمتد من اليسار إلى اليمين وبه رأس ثعبان فاغر فاه فى الأطراف فوق أرضية حمراء، ومع هذا لا نعدم تنويعات فى هذا الرمز مثل الأسود أو الداكن فوق خلفية بيضاء. وهناك أمثلة كثيرة نراها فى قصر بدرو الأول، وتحمل جميع المبانٍ فى تلك الفترة هذا الشعار، وقد رأينا أنه بالنسبة للحمراء أخذ محمد الخامس، ابتداء من عام ١٣٦٢م، ينقل الرمز المسيحى التى كانت لصديقه وحليفه بدرو الأول، لكنه أزال رءوس الثعابين ووضع مكانها عبارة "لا غالب إلا الله".

نريد أن نلقى بعض اللمحات السريعة حول الفن المدجن قبل أن يأتى بدرو الأول إلى صالون الشعراء. إذ نعرف أن ألفونسو الحادى عشر كان البطل الرئيسى فى حرب الاسترداد خلال ذلك العصر، فكان يحتل الحصون والمدن كما أنه كان مأخوذاً بالفن الذى عليه المهزوم (وهذا أمر معتاد منذ أن تولى ألفونسو الثامن الحكم) لدرجة تحول معها إلى منافس كبير ليوسف الأول فى المعمار وكذلك لأبى الحسن ملك مبنى مرين الذى كان مقر عاصمته الرباط. غير أن العالم المسيحى كانت تنقصه الفكرة التى توجد فيما بينه بالنسبة للقصر المدجن فيما يتعلق بالفراغات، واقتصر دوره على إقامة مبانٍ عربية فى كل من ألكاثار دى إشبيلية وقرطبة وتورديسياس، وهى مبانٍ غير مترابطة فيما بينها إلا أن العرب الذين جاءوا بعد ذلك استطاعوا ضمها فى إطار قاسم مشترك هو المخطط الذى يضم القطعة الرئيسة هى الصحن المستطيل ذو البوائك الأربع. ولاشك أن بدرو الأول الرجل الذى استلهم الحمراء، هو أول من شيد قصره (١٣٦٤-١٣٦٧م) داخل منطقة ألكاثار دى إشبيلية (لوحة مجمعة ١٧، ١٨) وجعله قصراً مدجناً تنتظم أجزاؤه حول صحن **Claustro** وأبرزها صالون السفراء أو القبة الملكية وسط صالات ثلاث، ومشكلاً نمطاً مربعاً مشابهاً لما نجده فى صالة

الأختين فى بهو السباع. وتعتبر جميع العناصر المعمارية فى ألكاثار دى إشبيلية خير شاهد على ذلك التعايش أو التلاحم الثقافى الذى أشرنا إلى الشريط الزخرفى banda كتجسيد له، فقد قام العرفاء الإشبيليون والطليطليون والغرناطيون التابعون لمحمد الخامس بأعمال الزخرفة بشكل منتظم يشمل الصالات والصحون واقتصر دور العرفاء الغرناطيين على زخرفة الصالون، وهذه ضربة فنية كبرى، خلاصة الخلاصة، تركت الباب مفتوحًا أمامنا للتفكير فى الذى حدث، وهل كان يحدث فى عصر ملوك الطوائف خلال القرن الحادى عشر، وربما قبل بناء مدينة الزهراء. من الطبيعى أن نقول إن قصور ذلك العصر التى قمنا بتحليلها لم تغلق الباب أبدًا أمام أية تأثيرات بغض النظر عن مصدرها، ولهذا فإن هذه المنشآت، التى يتجلى إبداعها على جلدها المكون من الزخارف الجصية، تزداد ثراء باتصالها بثقافات أخرى وهنا لن نعرف على وجه اليقين إذا ما كنا نشهد فنًا إسلاميًا مُمَسّحًا، وهذا شبيه بما نقوله من أن بهو السباع هو نتاج مدجن، ولنقل إن ذلك القصر دخل عليه إنعاش أو تلوث ذو أصول مدجنة. وقد سار ألفونسو الحادى عشر - ألكاثار دى إشبيلية - على نهج فرناندو الثالث وألفونسو العاشر، ولم يفعل شيئًا إلا مجرد كونه مقيمًا فى تلك المقار والقصور الموحدية التى أضاف إليها صالة العدل. وهناك تجارب شبيهة شهدناها داخل الحمراء حتى جاء يوسف الأول - وواصل الطريق بعده ابنه محمد الخامس - واستطاع وضع نظام تخطيطى جديد ابتداء بغرفة قمارش التى تعتبر القانون الجامع للعمارة فى ذلك الزمان. كما تمكن بدرو الأول من الخروج من هذا التشتت المعمارى ووضع فى قصره قانون العمارة الملكية المدجنة، وهناك نقاط توافق بين هذا وذاك حيث تشكل العناصر المحلية الخاصة بالقصور العربية التى هدمت وحلت محلها القصور الجديدة قول الفصل فى هذا المقام.

كان وجود الصحن المستطيل ذى البوائك والقبة الملكية فى صدر قصر قمارش على خط واحد، نموذجًا لا يتغير، وقد اتخذه بدرو الأول فى خطوطه العامة، عندما

شيد قصره، غير أن البائكة تختلف، فهى مزدوجة فى القصر الغرناطى (قمارش) وأربع فى قصر بدرو الأول. أما حرف T المقلوب (أى الصالة المربعة والقبة المربعة فى قمارش)، فقد تحول فى قصر بدرو الأول إلى فراغ مربع به أحد عشر فراغًا بين مربع ومستطيل بشكل تبادلي، وتتحلق كلها القطعة الرئيسية وهى القبة (لوحة مجمعة ١٧: ٢، (B) ومجرد إلقاء نظرة بسيطة على هذا المخطط نجد أنفسنا قد انتقلنا إلى تلك القصور البعيدة التى شيدها العباسيون فى سامرا (A المجمع العلوى). وحقيقة جذور هذا المخطط نراها فى التربيعة التى توجد فى قصر / حصن جاليانا، خارج طليطلة وهو مربع يتكون من خمسة عشر فراغًا (C) ، (١-C) ، ويرجع تاريخ هذا القصر إلى القرن الثالث عشر عند جومث مورينو، أما تورس بالباس فيرى أنه يرجع إلى القرن الرابع عشر، وأيًا كان هذا التاريخ أو ذاك فإن التدخل الطليطلى من خلال هذا المخطط لا يحول دون الاعتراف بوجود عناصر محلية فى المخطط فى القصر الإشبيلى ترجع بدورها إلى مراحل سابقة على بدرو الأول واحترمها هذا الملك رغم أنه قام بعملية الإحلال طبقًا لما يقول به كل من هنرى تراس وجيريّر ولوبيو. فقد كان ذلك الباحث الأخير يرى أن مخطط صالون السفراء من الممكن أن يكون هو صالون قصر المبارك للمعتمد بن عباد الذى كانت قبته تسمى "صالة الثريا". وبغض النظر عن هذه المشكلة التى يصعب التوصل إلى حل لها فى الوقت الحاضر، فإن الصحن الذى يضم بركة كبيرة فى قصر قمارش أصبح صحنًا به كتل ملساء وانتقل إلى القصر المدجن مع إضافة البوائك الأربع مقابل البائكتين فى قصر قمارش ذات الأصول الإسلامية التى لا نزاع فيها، أما البوائك الأربع فى الصحن المستطيل فهى تكسر القاعدة الموروثة أو هذه الأصول الإسلامية، وهذا تجديد نقله محمد الخامس إلى قصر السباع حيث فرضت الأرضية الجديدة نفسها أيضًا وحلت محل حديقة التقاطع القديمة ذات الأرصفة التى تقع تحت المستوى. هذا التداخل أو التلاحم الفنى بين كل من محمد الخامس وبدرو الأول ظهر أثره أيضًا بوضوح فى المخطط.

من البدهى أن النموذج الملكى المكون من فراغات أربعة فى صالة الشقيقتين هو فى جوهره الصالون الرئيسى - صالون السفراء - بقصر بدرو الأول، وإذا ما كان الفن الإسلامى يخرج علينا بأنماط معمارية عامة صالحة لأغراض متعددة فالحالة التى أمامنا تتمثل فى أن الفراغ المربع يمكن أن نراه أيضًا فى الأضرحة، كما سبق أن أشرنا قبل ذلك إلى أن مخطط الصالون الإشبيلى من الممكن أن يكون تجريدًا وخلاصة للوحدة المربعة غير المنتظمة المكونة من خمسة عشر فراغًا (١-C). ويُلاحظ غيبة الكوّة أو الطاقة الخاصة بالعرش فى قصر بدرو الأول، وهى التى رأيناها فى قمارش فى الصدر أو مرفق ليندراش الخاص بالأختين، وانتقل كل ذلك إلى القبة المركزية بأبعادد الكاملة، وهنا نجد أن الصالة القبة التى شيدها بدرو الأول تكسر القاعدة البرتوكولية العربية أو الناصرية التى تتضمن مفهومًا مختلفًا بالنسبة للعاهل حيث يجلس تحت القبة تتحلّقه مجموعة من الصالات، وهى الصالات التى نفترض أنها كانت مرتبطة بقصور سامرًا التى تسبقها صالة الاستقبالات فى القصر الأموى خربة المفجر. وإذا ما كان الأمر كذلك نطرح التساؤل التالى: إلام يرجع إحياء المفهوم البيزنطى فيما يتعلق بصالة الاستقبالات المفتوحة فى هذه الفترة المتأخرة للغاية؟ إننا إذا ما دققنا النظر فى الإجراءات البرتوكولية وجدنا أن جوهر الأمر يتمثل فى أن الملوك المسيحيين وسلاطين غرناطة كانوا يتحركون فى جو محاط بالبهجة وهذا ما نراه حتى فى الواجهة الخارجية للمبنى التى تتمثل فى إضافة محمد الخامس لقصر قمارش وكذا ما فعله بدرو الأول فى قصره، والشىء اللافت للانتباه هو أن ألكاثار دى إشبيلية ربما كان أسبق بأربعة أعوام أو خمسة من القصر الغرناطى. هذه الأصالة غير واضحة الخطوط التى نراها فى العمارة على هذا الجانب أو ذاك تثير النقاش الذى تعتبر بوابة قصر توردیسیاس نقطة انطلاقه.

وخلاصة القول إن مملكتى محمد الخامس وبدرو الأول كانتا مملكتين تسيران معًا فى خطين متوازيين أو متشابكين من الناحية الفنية ولكل واحدة منهما جوانب

التوافق والاختلاف مع الأخرى، حيث نرى قدرة جمالية فى غرناطة الناصريين التى كانت تمثل آنذاك الفن العربى الرسمى فى إسبانيا ذلك الزمان، ونرى أيضًا التسارع الواضح فى إشبيلية بالعودة إلى الموروث الموحدى المحلى الذى لا يخلو أحيانًا من تمثُّل بعض التوجهات الخاصة بملوك الطوائف خلال القرن الحادى عشر حيث أصبحت بعض قصورهم نموذجًا يحتذى بما فى ذلك المخطط، فقد أعيد إحياء العقود الحدوية الثلاثة المتساوية والموروثة عن مدينة الزهراء فى صالون السفراء (لوحة مجمعة ١٧) وهذا لم يكن موجودًا فى الحمراء بينما بنو عباد أو الموحدون تمثلوه فى قصورهم داخل ألكاثار دى إشبيلية (٢)، (٧)، وتدخل هذه العقود الثلاثة التى توجد فى الصالون المدجن تحت عقد أكبر، حدوى أيضًا (٣) سيرًا فى هذا على نموذج بيزنطى قديم (٤)، وفوق الإفريز أو الطنف الخاص بكل واحد من العقود الثلاثة نجد عددًا من النوافذ الأمر الذى يُعتبر شاهدًا على أن العمارة فى عصر بدرو الأول تركت نفسها تقع تحت تأثير العقود الموحدية: مثل نوافذ المنارات (ق ١٢) حيث نجد الشكل (٥) من الكتبية و (٦) فى الخيرالدا.

ورث الناصريون فى غرناطة هذا البعد الفنى الخاص بالنوافذ، لكنهم طوّعوه لأسلوبهم وجعلوه فى العقود نصف الأسطوانية، وهذا ما نشهده فى نوافذ صالون قمارش (٨). هذا الميل المتأخر إلى الموحدية الإشبيلية تقطعت أجنحته فى غرناطة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر إلا أنه ظهر وتفتّح فى الواجهة الحجرية فى قصر torديسياس المدجن الذى شيده ألفونسو الحادى عشر (١٣٤٠م)، وفجأة نجد أمامنا الواجهات ذات العقود والمعينات ونوافذ على شاكلة ما نراه فى مئذنة مسجد حسن الموحدى بالرباط، وفى ضريح أبى الحسن عدوه اللدود فى معركة Salado، وقد شيد هذا الضريح فى شالا بالرباط، وهنا يبدو كأن الملك المسيحى قبل بوجود حجّارين، مؤهلين فنيًا حسب الأصول الموحدية، فى قصره، سواء كانوا من إشبيلية أو من الشاطئ الجنوبى لمضيق جبل طارق، وهذا هو ما فعله ألفونسو الثامن قبل ذلك

بقرن ونصف القرن من الزمان عندما شيد قصره فى توردیسیاس، ذا القبة المسمّاة قبة أسونثيون.

وربما كان صالون السفراء - مثله مثل القباب الناصرية فى غرناطة - صورة للعمارة الإشبيلية خلال القرن الحادى عشر أو الثانى عشر، من حيث الخطوط الرئيسية، كأننا فى هذا السياق نتأمل مصطلح "القبة الملكية" خلال هذين القرنين وخلال القرن الرابع عشر حيث كانت هذه القباب تشكل جزءًا من كل معمارى، نقول بهذا رغم التعديلات التى أدخلت على صالون السفراء خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ولنا أن نتساءل فيما إذا كانت الأساليب المعمارية الإبداعية التى نفذها محمد الخامس فى بهو السباع على صلة ما بقصور ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول؟ وهل كان لمفهوم القبة الملكية الذى تحدثنا عنه فى الحمراء الذى تفتقر إليه القصور خلال القرون السابقة نموذج سار عليه المبدعون فى صالون السفراء؟. يدور النقاش الآن حول ما إذا كان لعمارة المنازل والقصور فى عصر بنى عباد وعصر الموحدين - فى إشبيلية - تأثير حاسم فى مولد الفن المدجن خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وما إذا كانت محفزا لما أنجزه محمد الخامس فى بهو السباع. هناك نقطة محددة تلتقى عندها جميع تحليلات المتخصصين فى العمارة الإسلامية وهى الصالات الملكية، بغض النظر عن المسميات التى أطلقت عليها فى هذه الرقعة أو ذلك العصر، فالجميع يعترف بعموم وجود هذه الصالة تحت مسمى القبة أو البهو أو المشوار أو الإيوان أو صالة التشريفات أو الصالة الخاصة أى "الديوان العام" و"الديوان الخاص"، وهنا نشير إلى أن ابن الخطيب كان يستخدم صفة "التشريف" - طبقًا لترجمة جارثيا جومث - سيرًا على الموروث المشرقى القديم المتمثل فى لفظة "إيوان" التى أطلقت على صالون العرش فى عصر محمد الخامس، بينما هو أطلق عليه مصطلح القبة بغض النظر عن استخدام المؤلف الغرناطى للمصطلح بمعنى عقود أو عقود بوائك فى الحمراء. وقد رأينا سلفًا أن الشاعر الصقلى ابن حمديس - ق ١١ -

يبدع قصيدة يمدح فيها جمال "القبة" التى أمر المعتمد بتشييدها فى قصر المبارك بإشبيلية وهى قبة تطغى بجمالها على إيوان كسرى الذى كان النموذج.

وإذا ما نظرنا إلى حديقة التقاطعات (ق ١١ و ١٢) التى شيدت على الطراز نفسه وتم إلحاقها بالحمراء فى عهد محمد الخامس، فإننا نجد أنها حظيت بالقبول فى مقارّ الإقامة المدجنة التى يمثل قصر ألفونسو الحادى عشر (قرطبة) أفضل نموذج لها، وربما انسحب قولنا هذا على قصر تورديسياس، ففى هذين المقرّين الملكيين نجد حمامات على الطريقة العربية رغم أنها بعيدة عن مقر الإقامة بالمعنى المفهوم وهذا يبرهن على الاستخدام المشترك لها على يد أفراد من الطبقة نفسها. هناك أيضًا ما يطلق عليه "صحن التقاطع" ألكاثار دى إشبيلية فإذا ما أخذنا برؤية تورس بالباس لقلنا إن الاحتمال كبير فى نسبته إلى عصر الموحدين ثم جاء ألفونسو الحادى عشر وأجرى عليه عدة ترميمات مثلما حدث فى صحن الجص حيث جرت عليه يد الترميم عام ١٣٤٠م والإضافة ببناء صالون العدل وهى قبة مدجنة نرى على حوائطها شعار أو ترس جماعة باندا Banda .

١- الأسلوب المدجن:

يحدونا كل هذا الطرح وتلك التأملات الخاصة بالمنشآت العربية والمدجنة، وخاصة من منظور التآخى والتعايش بين الثقافتين إلى الدخول فى الجدل الدائر بشكل حَمِى فيه وطيس النقاش حول الفن المدجن. وبادئ ذى بدء يجب أن نشير إلى أن الإطار العام هنا هو عمارة مقارّ الإقامة وأن ما هو عربى وما هو مدجن يتداخلان فى أسلوب مشترك وما حدث هو المشاركة فى البناء التى قامت بها أيد عربية وأيد مدجنة. وتتكئ الإدارة الملكية المسيحية على أساس أنها الراعية لإقامة مقارّ ملكية وأميرية بأسلوب عربى يقوم بتنفيذها المدجنون، فالملوك المسيحيون ومنشآتهم هم

مستعربون، والشيء نفسه يحدث مع طبقة النبلاء القشتالية والأندلسية. لننتقل الآن إلى ما هو مدجن، حيث يرى البعض أنه فوضوى ليس له قواعد تحكمه وجامع بين التناقضات، ويصل البعض إلى وصفه بأنه هامشى، أو ملحق بما هو عربى عند البعض الآخر، وكان أن عوقب هذا الفن وربما جاء ذلك لعدم الفهم الجيد له. غير أنه لمّا كان العصر الذى ولد فيه كان عصراً يتسم بالصراعات القائمة بين المسلمين والمسيحيين، الأمر الذى يؤثر بالطبع على التوجهات الفنية التى عليها المنتصر أو المهزوم، إضافة إلى التأثيرات الحربية، فإننا نجد أن القصر هو ذلك المكان الذى أصبح نموذجًا لتعايش طويل الأمد أو أنه الوجه الجيد لحرب الاسترداد Reconquista، وليكن معروفًا أن الملوك المسيحيين أو أمراء الكنيسة لم يبذلوا أى جهد لإقامة قصور منيفة وجميلة وقليلة التكلفة مثل التى أقامها المسلمون، حيث احتلوا المدن وأقاموا فى قصورها وهى طليطلة وسرقسطة ومرسية وشاطبة وقرطبة وسيلفش ودانية وإشبيلية. فقد كانوا من المقيمين المؤقتين للمنازل العربية التى استولوا عليها، وبهذا الشكل استولوا على العمارة والزخرفة الخاصة بالمهزوم وواصلت فئة المدجنين العمل فى خدمة الأمراء والشعب فى مختلف المناطق. وبهذا نجد أن الفن العربى – كمنهج طبيعى لحياة ذلك العصر – واصل طريقه فى الأراضى المسيحية التى كانت تواقة للتعرف على أحدث التوجهات التى تظهر فى الأجزاء المتبقية من الأندلس تحت الحكم العربى، حيث كانت إشبيلية فى المقام الأول ثم تلتها غرناطة والتمركز الفنى هناك المتمثل فى الحمراء. وفى هذا المقام لا نشك لحظة واحدة فى وضع هذه الآثار المدجنة بعمارتها وزخارفها فى إطار الإبداع الإسبانى الإسلامى إن لم نقل إنها إبداعات تم نقلها من الأندلس، غير أنه إذا ما تأملنا المشهد الطليطلى الذى نجد فيه المنزل الدير، سانتا كلارا لاريال، والمعبدين اليهوديين سانتا ماريا لابلانكا والترانستو (جديرين بأن ينظر إليهما على أنهما من إبداعات الفن الأندلسى)، قلنا إن جميع هذه المنشآت وزخرفتها جاءت من لدن الأيدى العاملة المحلية من المدجنين التى أخذت

رويداً رويداً تتأثر وتثرى أيضًا بالوسط المسيحى. إذن نجد أن البدايات فى قشتالة كانت بأيد عربية انتقلت من الأندلس مع نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر حيث قصر الأساقفة فى طليطلة ودير لاس أويلجاس ببرغش. وهما مبنيان كانا بمثابة حافز للإبداع الطليطلى المدجن خلال النصف الثانى من القرن المذكور، وهنا علينا إيضاح أمر مهم، وهو أن الفن المدجن الطليطلى نسى منذ البداية الزخارف الجصية العربية المحلية الموروثة عن القرن الحادى عشر وألقى بنفسه فى أحضان الفن الأندلسى وإشعاعاته المرابطية والموحدية، وإذا ما استثنينا بعض الزخارف الجصية المتأثرة بالأسلوب المحلى خلال القرن الحادى عشر. يمكننا أن نتساءل عما حدث فى أرغن وهل أصبحت الأندلس رهينة "التوجه الموحدى"؟

وعند النظر بشكل شامل لموضوع الفن المدجن لوجدنا أن هناك الكثير من القراءات النقدية له على مدى التاريخ غير أنها كلها تدور فى فلك السؤال التالى: هل ما هو مدجن أسلوب فنى أم لا؟ وهنا نلاحظ أن ما قيل فى هذا المقام، ابتداء بالتعريفات التى جاء بها الأوائل وانتهاء بمحاولات وضع الأطر التاريخية دون وجود أساس موضوعى، تتسم بالتبسيط المخل لمفهوم مصطلح لم يكن معروفًا بعمق آنذاك، كما أن كثرة التوجهات التى يطلق عليها مدجنة وتتعلق بشبه جزيرة أيبيريا لم تؤد إلى معرفة عميقة بجميع التوجهات انطلاقًا من منظور موضوعى، ولا يزال هذا الموقف قائمًا حتى أيامنا هذه، فهناك نقد موجه "لما هو مدجن" بينما هناك قصور فى معرفتنا بالفن العربى، أى أنه يجرى الحديث عن إبداع فنى ذى وجوه عديدة دون أن نعرف البطن الذى أنجبه، ورغم تعدد الوجوه وكثرتها لدراسة الظاهرة المدجنة فى الوقت الحالى وما يصحب ذلك من معطيات جديدة تتعلق بالأبعاد الجمالية والأصول الإقليمية لم نجد حتى الآن تعريفًا مقبولاً لها جميعها بحيث تندرج تحته فى إسبانيا الآثارية، وفى زمن ما وجدنا من ارتفع بشأن الفن المدجن لدرجة أطلق عليه "الأسلوب الوطنى" رغم أن الظاهرة تمتد إلى شتى أرجاء شبه جزيرة أيبيريا ورغم أن اليد العاملة

العربية وعرفاؤها كان لها دورها حيث كانت تعمل تحت إشراف الملوك والأمراء المسيحيين. كما نتساءل: أى نصيب كان سيكون عليه الفن الإسبانى الإسلامى (ق ١٢) دون أن تكون أسر حاكمة ترعاه مثل المرابطين والموحدين سواء فى الأندلس أو المغرب؟.

وانطلاقًا مما سبق نجد من الصعب تناول هذا الموضوع المعقد الخاص بعمارة المدجنين الملكية، حيث سنقوم بعملية جراحية صعبة تقودنا إلى عزل عمارة القصور والمساكن عن باقى المكونات المدجنة التى تموج بها شبه الجزيرة. وكعلامة بارزة فى هذا السياق نجد وجهى العملة المتمثلين فى كل من محمد الخامس وبدرو الأول، وبغض النظر عن التقارب الشخصى القائم بينهما فإن الأمر عبارة عن محصلة التعايش أو التلاقح الثقافى الدائم الذى عاشه المجتمع الإسبانى ابتداء من غزو طليطلة عام ١٠٨٥م، وأحد الملامح البارزة لهذا التعايش نجده فى المسجد الجامع بطليطلة واستخدامه ككنيسة وقد أثر هذا بشكل آلى فى قصور المؤمن العربية فى منطقة الحزام بطليطلة، فقد أقام الملوك ورجال الدين فى القصور والمنشآت الدينية التى شيدها ذلك العربى المهزوم وهذا أمر طبيعى يحدث فى هذه الثقافة وفى الثقافات الأخرى، بعد ذلك أخذت زخارف جديدة تغزو المكان رويدًا رويدًا وهى زخارف ذات أسلوب عربى نجدها فى مصلى أسونثيون وفى صحن دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش فى عهد كل من ألفونسو الثامن وفرناندو الثالث، مع وجود الأسقف خيمنث دى رادا بين هذين العاهلين، فقد أمر المذكور بإقامة قصر على الطراز المرابطى الموحدى، وإضافة زخارف بالخط الكوفى ذات مضمون غير دينى، إلى جوار الكاتدرائية القوطية بطليطلة، وجرى تقليد ذلك النموذج فى القصر الأسقفى فى قونقة، وربما كان هذا التأثير قد شمل أيضًا أوليات المنازل الأسقفية فى ألكالا دى إينارس. ثم جاء ألفونسو الحادى عشر وافتتح كلاً من قصر تورديسياس وصالون العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، وهذه الرحلة التى تصل إلى قصر بدرو الأول يتم تتويجها

بالمصلى الملكى الذى أقامه إنريكى الثانى وسط المسجد الجامع بقرطبة، ثم جاء فرناندو الثالث وأعلن تحويله إلى كاتدرائية عام ١٢٣٦م (لوحة مجمعة ١٨، ١٨-١).

ونحن ندرس هذا المصلى كجزء من العمارة الملكية ذلك أن بعض تفاصيله تتوافق مع سمات القبة الإسلامية الملكية فى القصور، فقد أقيم المصلى ليكون ضريحًا أو مدفنًا لألفونسو الحادى عشر، وقد أسسه ابنه إنريكى الثانى عام ١٣٧٢م وذلك بعد موت أخيه من أم أخرى وهو بدرو الأول عام (١٣٦٩م)، غير أن اختيار المكان وقرار إقامة المبنى كانت للوالد وذلك بناء على وصية، ومن هنا فإن قرار إقامة المصلى هو ثمرة حب ما هو عربى من قبل المنتصر فى معركة Salado التى قادها الابن، ثم استعان بعرفاء من الإشبيليين من هؤلاء الذين قاموا بزخرفة صالون العدل وقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، وإذا ما تأملنا البنية الخاصة بهذا الضريح لوجدنا لها سابقة متمثلة فى مصلى بيابثيوسا الذى شيد وسط العمارة الخلافية، وكذلك قبة الباروديين المرابطية فى مراكش وضريح شالا بالرباط لأبى الحسن، وهناك احتمال فى أن تكون روضة الحمراء وقبتها الرئيسية ذات المخطط المستطيل وكذلك تلك القبة بمراكش والمصلى الملكى قد حملت كلها بصمة الضخامة لهذه الأخيرة، وأيا كان الموقف فالثابت أن أحد الملوك المسيحيين كان على وعى كامل وهو يوصى بأن تدفن رفاته تحت قبة ذات طابع عربى، وهذا تقليد أمين لما قام به عدوه أبو الحسن فى شالا بالرباط. ونجد فى المصلى مجموعة من العناصر وهى القبة ذات الأوتار على طريقة عصر الخلافة ولمسات من العصر الموحدى المتأخر وزخارف من المقربصات وعقود طليطلية وعقود ذات خطوط متعددة ونصف أسطوانية ذات بطون على الطريقة الموحدية وعقود تحمل سمة الستارة acortinados، كما نجد أن الزخارف الحائطية تضم معينات موحدية وناصرية ونقوشًا كتابية كوفية وبدايات للأيقونات المسيحية فى أيد مطبقة، وأنصاف أجساد أسود رابضة تحمل بصمات الأسلوب "الطبيعى" الطليطلى الذى نراه فى واجهة الكوّة التذكارية للمذبح، حيث نجد التروس الملكية

القشتالية لأول مرة وهى متوجة، وهنا نتساءل عن عدم وجود ترس جماعة باندا التى أسسها ألفونسو الحادى عشر فى هذا الضريح الملكى. ربما يرجع سرّ هذا الصمت والإغفال إلى الصراعات التى كانت قائمة بين بدرو الأول وبين إنريكى الثانى (ابن سِفَاح)، هذه الخلاصة للفن الإسبانى الإسلامى والمدجن التى نجدها بشكل واضح فى المصلى الملكى فى فترة زمنية مبكرة تقترب بنا إلى تعريف للفن أو للعمارة المدجنة، فهذه القبة - مثلما هو الحال فى المعابد اليهودية الطليطلية المذكورة - يمكن وصفها بأنها مبنى إسلامى، ومع هذا فهى عمل مدجن ينسب إلى العصر الذى أقيم فيه. وعلينا أن نضع هذا المصلى فى الحسبان عند أى محاولة لتحديد ملامح الفن المدجن.

ولد الفن المدجن وترعرع فى الحصن المسيحى وهو تَبَنِّى الفن العربى القائم فى إقليم الأندلس كما تلقى بعض السمات القديمة أو التأثيرات العربية الإشبيلية وبدأت تنفذ إليه أيضًا إسهامات مسيحية جديدة، وهنا نقول إن الفن المدجن لم يكن فنًا منغلقًا على ذاته أو مرتبطًا بظرف طارئ، بل كان - كما كتب المعمارى بيلاثكيث بوسكو - "فنًا متطورًا رغم افتقاره إلى أشكال وسمات خاصة به، كما تأقلم وتوافق مع التحولات الفنية لكل عصر وإقليم، ورغم أن أصوله ترجع إلى الفن الإسلامى فإنه شهد تحولاً موازيًا للتحول الذى طرأ على الفن الإسلامى والفن المسيحى بأساليبهما الجديدة وعنهما أخذ هذا الفن تلك العناصر التى وجدها مناسبة وكوّن بذلك فنًا جديدًا يختلف عن الفن الإسلامى والفن المسيحى". وخلاصة القول إنه فن يجمع بين الأشتات ويعيش حالة تطور دائم وتحول إلى معمل للتوصل إلى خلاصة الفن الإسلامى والمسيحى، وأصبحت له ملامحه التى أدخلته فى عالم المقارنات الفنية، إنه فن له ملامحه عند مولده وأثناء تطوره الأمر الذى يجعله جديرًا بأن نقول عنه إنه أسلوب فنى بدلاً من المقولة الشائعة التى تصفه بأنه مجرد ملحق وتابع لما هو إسلامى.

وقد كان رأيى فى الفن المدجن على مدى سنوات طويلة أنه فن تابع أو أنه فن مرتبط بالفن الناصرى لدرجة أن تورّس بالباس وصل به الأمر للقول بأن الاستيلاء على غرناطة عام ١٤٩٢م قضى على النبع الذى كان يغذى الفن المدجن. ويلاحظ أن هذه الرؤية تستند إلى المسار العربى الطويل الأمد للفن القشتالى الذى يعتمد على الآجر والجص والخشب لنتذكر ميلاده فى قشتالة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر من لدن زخارف جصية رائعة هى ابنة التوجه المسمى "الموحدية" (خلال ذلك العصر)، غير أنها - أى تلك الرؤية - أهملت جانبا الموروث الإسلامى المحلى فى إشبيلية بما يحمل من مذاق موحدى نراه فى ملامح عديدة كان لها وزنها فى قشتالة وهو وزن يضاهى ما كانت عليه فى إشبيلية أو يزيد على التأثير الناصرى وكلا الفنين من الروافد المغذية للفن المدجن فى طليطلة وبالتالى اكتسب قوة الاستمرار والبقاء فى مسار اعتمد فيه على نفسه. كما سبق أن قلنا إن طليطلة تحمل الإلهام والتأثير الموحدى وليس الغرناطى، وقد تجلى ذلك فى سانتا كلارا لاريال وفى معبد سانتا ماريا لابلانكا فى منتصف القرن الثالث عشر، أى عندما اتخذت نوافذ أبراج الكنائس شكل العقد المدبب الذى يدخل تحت عقود أخرى مفصصة تم نقلها عن المنارات الموحدية فى المغرب وإقليم الأندلس. غير أن العقبة الرئيسية التى حالت دون أن تكون هناك ملامح محددة للفن المدجن تتمثل فى عدم قدرتنا على رصد وتحديد الكثير من السمات الفنية ذات الطبيعة العربية التى يمكن تصنيفها حسب الأقاليم القادمة منها، فقد وضعنا الكثير فى سلة واحدة وهو خليط من الفن الدينى والفن الملكى أو الارستقراطى والفن الشعبى وهذا يشكل قائمة ضخمة مكونة من الزخارف الجصية والقباب والكورو Coros وعقود المداخن والمنابر والأسقف الخشبية ذات التعشيقات الإسلامية التى تم التعريف بها بأنها "فن علية القوم" وهى التى نجدها خلال نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وقد جاءت هذه مرتبطة بمبانٍ قوطية ومبانٍ ترجع إلى عصر النهضة سواء كانت تنسب إلى الملوك أو النبلاء. كما خلطنا بين ما

هو رسمي وما هو شعبي للفن المدجن، وكان الخلط عظيمًا لدرجة أننا لم نتوصل إلى تحديد ملامح لما هو مدجن كأسلوب، غير أنه يمكن التوصل إلى ذلك بتناول الأمر ببساطة والفصل بين العمارة الدينية والقصور وتلك النماذج الشعبية الكثيرة، لدرجة لا يمكن السيطرة عليها، والمتنوعة والمتناثرة، وهي ابنة مجموعات من العرفاء الجوالين، وهذه المجموعات هي العقبة الأساسية في سبيل تحديد ملامح الأسلوب المدجن. فإذا ما قبلنا – على سبيل المثال – برؤية رفائيل جومث لقلنا إنه لا يمكن لنا أن نصف بعض المبانٍ في إشبيلية على أنها مبانٍ مدجنة مثل مبنى شيده المسيحيون وله نافذة واحدة أو زخارف جصية عربية أو كما جاء في عبارات قالها أنجولو إنيجيث عن دور العبادة في إشبيلية "إن المدجن لم يربح إلا معارك جانبية ذلك أنه كان يفتقر لرؤية شاملة" وفي هذا المقام ومن خلال هذا المنظور لا يمكن للمدجن أن يكون له أسلوب كما جاء في كتابات تورس بالباس ذلك لانعدام سمات تتطور وتنمو بشكل تدريجي وعضوي.

ولندرس الأمر جزءًا جزءًا بادئين بدور العبادة، ففي طليطلة عاصمة الفن المدجن بلا منازع، نجد أنه تابع للمساجد المحلية: فهناك البلاطات البازيليكية من العقود الحدوية والواجهات التي تشبه واجهة المسجد الجامع بقرطبة والأسقف ذات الشكل الجمالوني من طراز **Parynudillo** (براطيم وجوائز) والأبراج التي تبدو كمآذن وقواعد وخطوات البناء على شاكلة ما نجده في مسجد الباب المردوم. هذا أمر قائم فمع نهاية القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر نجد أول دار للعبادة المسيحية تقوم بدور الجسر بين المساجد والكنيسة ذات المذبح، فالباب المردوم هو مسجد تم تكريسه للعبادة المسيحية وبه مذبح مُرَومن **romanico** من الآجر، الذي أضيف إلى الضلع الشرقي وبذلك بدأت أولى خطوات التطور العضوي في مخطط باقي الكنائس في المدينة، وكان ذلك ابتداء من منتصف القرن الثالث عشر، وجاء هذا في إطار القوانين المتبعة في كل من الفن القوطي والفن المرومن، غير أن هذه الكنائس لم تنس العقد

الحدوى أو الأبراج المآذن وكذلك تقنيات البناء، حيث ظلت عربية، وبهذا نجد مبانٍ دينية ذات لغتين من حيث العناصر المعمارية، نجد فى تلك المنشآت نوعًا من الاتساق أو، إذا شئنًا، العضوية، بمعنى أن هناك منتجًا محليًا على المسرح به الكثير مما هو عربى. وليس الشىء نفسه بناء كنيسة من الآجر فى قشتالة القديمة وليون وبناءها فى مدن مثل طليطلة أو سرقسطة، ولا نقول إشبيلية. ومن غير المجدى أن نضع فى السلّة نفسها دار العبادة معها التوجهات المدجنة الجزئية والشعبية، فالدراسة الجادة والمنهجية لهذا التوجه تزيح عن كاهلنا ذلك الشعور بعدم الاستمرارية أو عدم تبيان خط متطور خاصة عندما يقتصر الأمر - على الأقل - على العمارة الدينية وعمارة القصور. وأخذنا نقول عنه إنه أسود أو أبيض، عربى أو مسيحى، فن حدود أو فن الداخل ونسينا أن من الاختلاط نشأت الأعمال الفنية الكبرى كما يقول بيلاثكيث بوسكو، وفيما يتعلق بمصطلح "موريسكى" الذى بدأ يطبق على الفن الإسلامى فى غرناطة القرن السادس عشر استنادًا إلى عملية التنصير الإجبارية للسكان المورو ابتداء من عام ١٥٠١م يمكن القول إنه يحمل السمات الفنية التى عليها مصطلح "المدجن".

٢- سمات المساكن الكبرى المدجنة:

رفض تورس بالباس أن يكون الفن المدجن قد أصبح فن دولة أو فنا إمبراطوريا، وهذا رفض لتوجهات بعض النقاد، وذلك رغم أنه ابتداء من عهد ألفونسو الثامن وحتى عصر إنريكى الرابع - وكذلك بعض النبلاء - تم بناء قصور ومساكن على الطريقة الإسلامية، وفى فقرات سابقة تحدثنا بشكل تنويهى عن "فن دولة أو إمبراطورية" وأوضحنا ملامح تيار ملكى مستمر حدث عليه تطور متسق، ورغم أن هذا التيار منبثق عن الفن الأندلسى أو تابع له فإنه قد وصل إلينا كفن ملكى له سماته

الخاصة به وتمثل ذلك فى قصر إشبيلية وتورديسيّاس وأستوديا والقصر المسيحى والقبة الملكية بقرطبة وفى ليون أطلال قصر روا إنريكى الثانى، إضافة إلى منازل لعلية القوم والنبلاء من تلك التى تحمل بصمة الشعبية حيث زال بعضها من الوجود وبقى بعضها فى شكل أطلال جرت عليها يد التعديل بما فى ذلك مخططاتها الأصلية بحيث يصعب إعادة تصور ما كانت عليه، وقد انتشرت هذه الأخيرة خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر فى إشبيلية وطليطلة وقرطبة وكثير من المدن والقرى القشتالية الليونية. ففى إشبيلية نجد منزل أوليا Olea وقصر آل قرطبة فى إستجة، وأطلال قصر مارشينا فى قرمونة، وفى قرطبة نجد منزل الأجراس Campanas ومنزل فرسان شنت يقب c.deSantiago وأطلال قصر القديسة كلارا، أما طليطلة فنجد فيها قصر ورشة المورو ومنزل دير القديس خوان دى لابنتنثيا ومنزل ميسا وقصر آل أيالا فى دير سانتا إيزابيل لاريال، وما يطلق عليه "قصر الملك السيد بدرو" وقصر سوير تيث دى منيسس وقصر "كورّال السيد دييجو" لآل طليطلة وسانتا أورسولا وقصر فوينساليدا Fuensalida (ق ١٥) وقصر كونت استبان (ق ١٥-١٦)، وفى أوكانيا Ocana نجد قصر السيد جوتير دى كارديناس ومنزل سانتياجستاس Santiaguistas (ق ١٥)، وفى توريّخوس هناك قصر ألتاميرا لعائلة كارديناس (ق ١٥)، وفى بلد الوليد كان هناك قصر زال من الوجود اسمه قصر السيدة ماريا دى مولينا وقصر دى كوريل دى لوس أخوس C.delosAjos (ق ١٥)، وفى ليون فى بلدة روا Rua نجد أطلال قصر إنريكى الثانى، أما فى سلمنقة فنجد قصر المالكات Duenas (ق ١٤-١٥) وفى ألكالا دى إيناريس نجد القصر الأسقفى الذى أسسه كل من الأسقف رودريجو خيمنث دى رادا وبدرو تينوروى، وفى قونقة نجد القصر الأسقفى (ق ١٣-١٥). تبدأ هذه الفسيفساء المتمثلة فى المبانٍ الأرستقراطية ذات العمارة التى يعتبر فيها نوع من التداخل مع الملوك الإسبان الثلاثة الشديدى التأثر بما هو عربى وهم ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول وإنريكى الثانى، وهى مبانٍ أكثر من أن تكون تقليداً للمبانى العربية أو الانسياق وراء العمارة الأندلسية.

ثم جاء الفن القوطي وبعده فن عصر النهضة ليتمثلا كل هذا التيار المتسق من عمارة القصور والمنازل لتصبح بعد ذلك في صورة قصور مدجنة قوطية على "الطراز الإيزابيلي" مشيدة من الآجر والجص والخشب وذلك كنوع من التنوع بين هذا و"الطراز الإيزابيلي" المشيد من الحجارة، وكان المثال الأرقى فيه متمثلاً في قصر جوتير دي كاردناس في أوكانيا حيث يمكن أن نقرأ فيه حتى الآن بعض العبارات المكتوبة بالعربية بالخط الكوفي ومنها الشهادتان "لا إله إلا الله، محمد رسول الله". وفي جيان هناك قصر كوند ستايل ميجل لوكا دي إيرانثو وكذلك العديد من المبانٍ الأخرى التي ستعرض لها بالوصف في مكانها. ومن غير المجدي أن نظل نسرد في هذا الإطار أسماء القصور المسيحية أو القوطية أو التي على أسلوب عصر النهضة، المشيدة من الكتل الحجرية، التي ترجع إلى القرن الخامس عشر، وبداية السادس عشر حيث يتبدى فيها التوجه المعماري المدجن في أسقف أو زخارف جصية في صالات وواجهات، وأحياناً ما نجد قطعاً تم نقلها من قصر لآخر، وهذا ما أطلق عليه تورس بالباس "فن النبلاء" أو "توجهات مدجنة تحاول البقاء"، وفي أغلب الأحوال نجد أن تلك المبانٍ المدجنة (ق ١٤) قامت بدورها الذي من أجله أنشئت ثم انتقلت بعد ذلك إلى مؤسسات دينية حيث قامت هذه الأخيرة بإدخال تعديلات على المخططات بإنشاء صالات جديدة وصحون جديدة. ومع هذا فإن مخطط قصر بدرو الأول في إشبيلية قد وصلنا بكامله وكذا قصر فوينساليدا وأوكانيا بطليطلة وكذا بعض القصور القليلة الأخرى.

وابتداء من القرن السادس عشر أخذ يتحول الشكل الإسلامي للقصر بعد أن أعملت فيه يد مالكيه الجدد من ملوك وأساقفة، وتركز هذا التغيير بشكل أساسي في العقود وفي الدعائم الحاملة لها التي ترجع إلى العصور الوسطى وحل محل تلك العقود أخرى نصف أسطوانية من الحجر ترجع إلى الأسلوب القوطي المتأخر وأسلوب عصر النهضة، وشمل ذلك أيضاً صالات التشريفات حيث حلت محلها

مصليات ضخمة ذات بلاطة واحدة أو صالات رئيسية، ونشهد ذلك، في البداية، في قصر توردیسیاس أو في القصور الأسقفية في كل من طليطلة وألكالا دى إينارس وقونقة، ويدخل في هذا الإطار أيضًا دير سان خوان دى لابنتثيا بمدينة تاخو Tajo، وقصر سنترا Cintra بالبرتغال، حيث نجد أنفسنا أمام مبانٍ عديدة ذات أساليب متنوعة، وقد قام الباحثون بدراستها واتضح أنه من الصعوبة بمكان التوصل إلى المخطط الذى كانت عليه خلال العصور الوسطى، وهنا يمكن للقارئ أن يدرك كيف أن مرور الزمن (وكذلك وجود أسباب أخرى) كان له أكبر الأثر في تعديل مخططات هذه المنشآت أو زوالها الأمر الذى قضى على إمكانية التعرف على أسلوب العمارة المدجنة في بناء القصور. والشيء نفسه حدث مع الحصون المشيدة في الفراغات المفتوحة (الريف)، وإذا ما كان هذا هو الوضع الذى تعرض له ما هو مدجن (فإن الشيء نفسه حدث للأسلوب الموحدى في الساحة المتعددة الوظائف في إشبيلية ومن أمثلتها المسجد الجامع والقصر)، فإنه جاء إلينا وقد أصابته نوائب الزمن وتعرضت بنيته للتعديل وأصبح أمامنا مجرد أطلال كأنها دور صغيرة محاطة بواجهات حديثة. ويستثنى من هذا الأجزاء الداخلية في العديد من الأديرة في شبه الجزيرة الأيبيرية وهذا بفضل قوتها وصمودها أمام التغيير كأنها أسوار قصر الحمراء وطوق النجاة لتلك القصور الداخلية، وهنا لا يزال بالإمكان العمل على إعادة تصور ولو جزئي لعمارة المساكن المدجنة. إننا لن ندخل في الجدل القائم حول ما إذا كان الكثير من المبانٍ المدجنة خرجت من لدن عرفاء مدجنين أو مشرفين على أعمال البناء والفنانين المسيحيين الذين تدربوا على ممارسة الفن الإسلامي المتأصل في طليطلة منذ البدايات الأولى. وربما أجبرت الموضة العاملين المسيحيين على الانتقال إلى صفوف العرفاء المدجنين، وكان على هؤلاء أن يكونوا متضامنين للقيام بتنفيذ الكثير من التفاصيل المعمارية من كوّة الأسقف والعقود المستدقة الرأس Conopial وغيرها على زمن الملوك الكاثوليك لأسباب بسيطة هي محاولة البقاء. وقد عبّر عن ذلك لامبرت من

خلال الوثائق: هناك المصلى المستعرب ذو الفن المسيحى بالكاتدرائية الطليطلية التى شيدت على يد فنانين من المورو بينما التوجه المدجن نجده متمثلاً فى دهليز الصالة الرئيسية S.Capitular فى المعبد نفسه، وجاء هذا الأخير من لدن الفنانين المسيحيين.

ويخرج عن هذا الإطار المشاهد الخاصة بصور الحيوانات والكائنات الحية على الزخارف الجصية الملكية الطليطلية والإشبيلية وعلى إزارات (الأشرطة) التى توجد تحت الكثير من الأسقف المدجنة، إضافة إلى الأشكال الثلاثة المرسومة Caputines فى صالة العدل ببهو السباع فى الحمراء، والأسلوب الأبرز فيها جميعها هو القوطى الذى يرجع إلى ق ١٤، ١٥ حيث نشاهد مناظر مختلفة مثل فن الصيد والمبارزات حيث لا نعدم وجود أشخاص يرتدون زى المورو من رجال ونساء كما أن ملامحهم تشبه ملامح المسلمين آنذاك، وأول شيء تلمحه أعيننا هو الأيقونات المسيحية فى سياق تغن دنيوى عربى أو مدجن، والشيء نفسه نجده فى الزخارف الجصية والأسقف الأمر الذى يعطينا الانطباع بأن هذه الزخارف خرجت من لدن فنانين مدجنين جوالين تعلموا على يد المسيحيين، اللهم إلا إذا اعتبرناها إبداعات مسيحية كجزء من ثقافة التعايش العربى المسيحى، ويمكن لوجهى عملة هذه التوجهات الفنية أن تسير نحو تكوينات مثل: المدجن خلال القرن الرابع عشر والنصف الأول من القرن التالى وذلك كوسيلة للبقاء إذ انتقل إلى الفن المسيحى الذى كان سائداً مثلما حدث فى قصور الملوك الكاثوليك وقصور ثيسنيروس إذ كانت الأيدى العاملة المدجنة هى التى تقوم بتنفيذ الزخارف الجصية وإعداد الأسقف بكوّاتها وعقودها وباقى التفاصيل التى كانت ابنة ذلك العصر. ومن جانبنا قررنا أن ننسب الكثير من هذه الأشكال المرسومة على الطريقة القوطية إلى العرفاء المدجنين القشتاليين الذين طلبهم محمد الخامس من بدرو الأول لما كان بينهما من صداقة وتمثلت تلك الأشكال فى capulines بصالة العدل بالحمراء.

وإذا ما تحدثنا عن سمات القصر المدجن خلال القرن الربع عشر آخذين فى الحسبان القصور الأندلسية والطليطلية (وهى قصور شديدة الترابط فيما بينهما من حيث البنية والزخرفة) لوجدنا أنها تتركز فى العقود الحدوية والمفصصة والمتعددة الخطوط (وهذه كلها غائبة عن الحمراء) ومرتبطة بالعقد نصف الأسطوانى والعقد المرتفع الأنحناء peraltado مع المسنن ذى الأصول الغرناطية. وفيما يتعلق بالأكتاف المطلة على الصحن المستطيل ذى البوائك الأربع والمخطط المزدوج نجد العمود الرخامى الذى جاء من القصور الموحدية التى لا نعرف إلا القليل عنها، ومن الناصرية وقد تزحزحت هذه الأعمدة عن مكانها لتعطى دور البطولة للأكتاف المربعة ذات البروز المشطوف وأحياناً ما تكون مثمنة تحمل بصمات قوطية وهى مشيدة دائماً بالأجر المغطى بطبقة من الحصى مع وجود ما يشبه التيجان ذات الأجسام المتوازية المسطحة paralelepipedo وقد أضيفت إليها تروس المؤسسين وفى هذا المقام علينا أن نعترف بأن الخطوة الأولى بدأت من التيجان فى قصر الحمراء خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر وتقوم هذه الدعائم بدور الحمل المباشر من خلال أطراف الدعامات Canecillas أو الدعامة المسننة zapatas من الخشب الذى تزينه الرسوم الغائرة المتمثلة فى عقود مفصصة زخرفية أو عبارات بالعربية بخط كوفى تمتد على الإزارات ذات الأسقف المسطحة فى صالات التشريفات الداخليةوهذا ما نراه فى جميع القصور وكذا فى المدارس والمنازل فى المغرب خلال القرن الرابع عشر. هناك أيضاً صالات مستطيلة المخطط ولها أيونات مربعة عند الأطراف كأن ذلك نوع من الاستعارة الإضافية من المنزل أو القصر الأندلسى وأصبحت هذه التفاصيل المعمارية دائمة ولصيقة غير أننا يجب أن نلفت الانتباه لأمر مهم وهو أن تلك الأزر الزخرفية تأخذ عناصرها الزخرفية عن مثيلاتها فى المنازل العربية الطليطلية خلال القرن الحادى عشر وهى من هذا لا تختلف عما حدث للعقد الحدودى.

لم تسجل أية دراسة وجود قصر مدجن يرجع إلى تلك الفترة وبه أبدأن أعمدة وقواعدها وتيجانها الحجرية المشغولة " سلفاً " اللهم إلا قصر توردسياس حيث

يلاحظ أن ورشة الحجارين هى نفسها التى قامت بإعداد الواجهة وأعمدة على شاكلة أعمدة موحدية فى إشبيلية غير شائعة دون أدنى إشارة إلى تاج العمود الناصرى بما يتميز به من شكل سبتى متعرج كذلك يلاحظ ندرة قواعد الأعمدة والأبدان التى ترجع إلى عصر الخلافة التى أعيد استخدامها فى صالون السفراء وفى ملحقات أخرى بقصر بدور الأول وعادة الاهتمام بالعمود كحامل ليست جديدة بل ترجع إلى ما قبل ذلك بكثير أى إلى القرنين الثامن والتاسع بقرطبة كما نجدها عند المرابطين فى جامع القرويين بفاس ومئذنة الخيرالدا فى إشبيلية وإذا ما نظرنا إلى حوائط صالات التشريفات ايا كانت قبة مثل القبة الطليطلية كورال السيد ديجو C.D.Diego ذات الأسلوب الإشبيلى أو ردهات (تحولت إلى مبانٍ فخمة على يد الناصريين) فإن مخططها ثلاثى tripartito ترجع أصوله إلى العمارة الناصرية مثل منزل العملاق فى رندة حيث نجد عقداً ضخماً نصف أسطوانى فى الوسط ويؤدى إلى الصحن إضافة إلى طاقتين tacas (كوّتين) مسننتين فى الجوانب ويلف كل هذه العناصر (أى العقد والكوتين) طبقة من الجص ذات زخارف تلفت الانتباه وتحولت الكوات إلى نوافذ وظلت على هذا الحال فى إشبيلية حتى القرن السادس عشر مثل منزل بيلاتوس وكانت من العناصر المعتادة فى الدار التونسية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ويدخل هذا العقد الضخم تحت طنف وتتوجه ثلاث أو خمس نوافذ لها مشربيات زخرفية غير مخرمة، وكل هذه العناصر معلقة كأنها حامل أيقونات بالإفريز العلوى الذى يلف الصالة بكاملها ذات السقف المدجن الرائع الزخرفة وعندما نتحدث عن الواجهات الخارجية المطلة على الشارع فإنها عادة ماتكون من الحجارة سيراً فى هذا على الطراز الموحدى الذى تمثله التوجه الفنى فى غرناطة، كما نلاحظ المدخل وهو مسنن أو أملس أو ذو سنجات يتوجه إفريز به نافذة كبيرة، أما فى الأجناب فهناك كتفان يتوجهما مقرنص modillon مفصص، فوقه - ليس بشكل دائم - نوع من الزخارف ذات الأطراف المائلة إلى أعلى، وفى حالة عدم وجود هذه العناصر نجد

منحوتات لأسود رابضة، ورغم أن هذه المجموعة من العناصر المتعلقة بالمدخل تتسم بالتنوع بما فى ذلك ما نشهده من أبواب بسيطة ذات عتب ومنحوتات من الأسود على الجانبين فإن أكثرها شيوعًا هو ذلك النموذج الذى نجده فى تورديسياس، وهو النموذج الذى اتخذ فى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية شكل حامل الأيقونات ذى الطبقات الثلاث، وهو ما نجده أيضًا فى مذبح المعبد اليهودى الترانستو. ومع نهاية القرن الخامس عشر دخلت إحد التفاصيل المعمارية المأخوذة من العمارة القوطية وهو الغرفة الخاصة بالسلم (بئر السلم) التى تتوجها قبة خشبية مرصعة بالأطباق النجمية أما فراغ المدخل فيوجد به عقد مستدق الرأس **Conopial** وعقد موتور **Carpanel** .

نجد الرّدهات الطليطلية كذلك قد أصبح لها سقف جمالونى من طراز سواء ما كان منه من طراز المكشوف **apeinazado** أو **ataujerado** المغطى وكان يدعم هذا السقف أزواج من الحمامات (العروق الخشبية) تقوم فوق أطراف دعامات السقف تمتد من الحائط إلى الآخر، وهذا أمر غير معهود فى المنشآت الناصرية نظرًا لصغر عرض صالاتها أو مجالسها. ظهرت هذه الأسقف ذات الحمالات، التى ترجع إلى بلاطات عريضة فى المساجد المغربية خلال القرن الثانى عشر، لأول مرة فى الكنائس المدجنة الطليطلية التى شيدت خلال القرن الثالث عشر كما فرضت نفسها فى القصور خلال نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر حيث نجدها فى صالات الطابق العلوى وكان السقف المستوى هو الخاص بالغرف فى ذلك الطابق أو الممرات فى الطابق الأرضى وكذا دهاليز البوائك. ووصل الأمر بتطور هذه النجارة المدجنة ذات المصدات (أو صُرّة السقف) **almizates** التى تتحلى بمجموعات وعناقيد من المقربصات إلى درجة أنه أحيانًا ما يطغى جمالها على الأسقف الناصرية الخشبية، ومعنى هذا أن القصر المدجن تمكن فى كثير من الأحيان من التفوق على القصور الغرناطية فى الإبداع الفنى، وما يزيد من البرهنة على ما نقول ما نجده من زخرفة

جصية "طبيعية". وفيما يتعلق بالفراغات فقد ظهر فى قصر توردسياس وفى قصر بدرو الأول بإشبيلية صحن صغير خاص تحيط به أربع بوائك وبذلك يصل الضوء إلى الصالات المحيطة به، ومنها الصحن الإشبيلى المسمى lasmunecas (العرائس) وكما يقوم بدور الإضاءة يقوم أيضًا بدور توزيع الفراغات، كما أنه فى حد ذاته محور الارتكاز لمنزل أو مقر إقامة خاص مجاور للقصر المنيف، وهو صحن يتوافق مع التقليد المتبع فى بناء منزل على الطريقة السائدة فى حوض البحر المتوسط التى أخذت طابع الاستمرارية فى المساكن الأندلسية ابتداء من مدينة الزهراء وانتهاء بدار رمضان بك فى تونس. وإذا ما تأملنا الحمراء لوجدنا أن هذا النوع من الصحون - الثانية - لم تكن موجودة اللهم إلا ذلك الذى يطلق عليه صحن الحريم فى الطابق الثانى لصالة بنى سراج فى قصر بهو السباع، غير أن الأمر ليس كذلك فى المغرب طبقًا لما نراه فى المساكن التى شيدت فى عصر بنى مرين أى النصف الأول من القرن الرابع عشر ومن أمثلة ذلك قصر "العُبّاد" Eubbad فى تلمسان.

وعند تأمل العناصر الزخرفية الموجودة على طبقة الجص التى تغطى حوائط من الطابية أو الآجر أو الدبش المصحوب بمداميك من الآجر، نجد تحالفًا بين الموروث الخاص بالعصر الموحدى المتأخر والموروث الناصرى والزخرفة الجديدة التى تميل إلى "الطبيعية" وهى زخرفة قوطية سائدة فى دور العبادة المسيحية، وهى زخارف تشكل فى حد ذاتها - إضافة إلى النجارة - أحد أبرز الإنجازات فى القصور الطليطلية والإشبيلية مع تنامى الاتجاه فى نقل هذا التحالف بين العناصر الفنية إلى بطون العقود وطبلاتها والطنف والأفاريز، وهذا الأسلوب قد استطاع ابتداء من عام ١٣٦٢م أن ينفذ من أسوار الحمراء ليكون جزءًا من المنشآت التى شيدت فى عصر محمد الخامس. وعند تأمل الزخارف الهندسية فى التشبيكات والجص نجد التشبيكة العربية الأندلسية قد تكررت مع إدخال أنماط تقادمت ترجع إلى القرن الثالث عشر، وهذا ما نجده تحديدًا فى معبد سانتا ماريا لابلانكا ودير سانتا كلارا لاريال وفى الزخارف

الجصية بدير لاس أويلجاس فى برغش، وعادة ما تحيد الزخارف الجصية المدجنة عما هو محمود فى الحوائط الناصرية حيث لا تسير العناصر الزخرفية على المنوال نفسه بل تتغير من مبنى لآخر، حيث نجد العناصر الإشبيلية التى تتسم بإعادة الحياة إلى أنماط موحدية قديمة، والعناصر الطليطلية المشبعة بالطبيعية. ويستوحش المرء وجود الوزرات المدهونة أو المكسوة بالزليج المزجج وهى عناصر زخرفية بلغت شأواً فى العمارة الناصرية، وبالتالى فالكثير من الوزرات المكسوة بالزليج المزجج أو غيره من التى نراها اليوم فى قصر بدرو الأول أو فى قصر تورديسياس أو المنازل الطليطلية سيراً على الموضة الغرناطية ترجع فى بعض النماذج إلى القرن السادس عشر، أما أغلبها فمرده إلى عمليات ترميم حديثة. وفى إطار هذه الطبيعية من العناصر النباتية نجد أشكالاً من الأفراد سواء كانوا عرباً أو مسيحيين وطيوراً وحيوانات من ذوات الأربع، وقد جاءت كلها من الموروث العربى والرومانى المتأخر، وانتقلت من هذه المقابلة أو التقابلية إلى أشكال ومشاهد للفروسية بالبلاط المسيحى ذى الطابع القوطى وأحاطت بها عناصر زخرفية من الأعلى مثل الأفاريز أو طبلات العقود، وجاءت هذه المشاهد فى إطار من الميداليات ذات الفصوص أو المختلطة بلفائف من الأوراق والثمار لدرجة أنها أحياناً ما تشكل أشجاراً ضخمة تحمل الأسماء المقدسة وهى بذلك تحل محل شجرة الحياة العربية، أو محل الأشجار الكونية التى ترجع إلى الزمن القديم، وإذا ما كان ابن زمرك الذى كان قد مدح صالة الشقيقتين قد رأى هذه الزخارف المدجنة فى الردهّات بكل ما تحمل من عناصر زخرفية هندسية ونباتية وحيوانية وبشرية لوجد أن مدائحه وخيالاته قد تحولت إلى واقع ملموس.

هذه المجموعة من السمات المتسقة التى لا يجوز معها الحديث عن جزئية بعينها دون أخرى، سوف نقوم بتحليله فى كل قصر على حدة، وبالتالى يمكن أن يشعر بالمفاجأة كل هؤلاء الباحثين المولعين بإدخال العمارة المدجنة فى إطار "الأسلوب

الفرعى" أو "مجرد ملحق وتابع" للفن العربى. وإذا لم تكن العمارة المدجنة قد انفصلت أبداً عن التيار العربى الرسمى الأندلسى الذى تدين له بالكثير فإنها على مختلف مراحل تطورها ضمت *إليها* عناصر مسيحية تتعلق بالمخططات والإيقاع الإسلامى، واكتسبت الفراغات المنزلية ذات الاستخدام *الخاص* حيوية فى قصر *الحمراء* ودخل السلم ذو الطابع الإمبراطورى، ولا ننسى فى هذا المقام ذلك الصحن الحديقة الذى يتسم بالحميمية، "صحن التقاطع"، *الذى* انضم إليه صحن وظيفى وجمالى وهو المصحوب بأربع بوائك لكنه متوائم مع المخطط المستطيل للمنشآت الناصرية. وتم استبعاد البوائك فى الجوانب الصغيرة للمساكن الغرناطية. ورغم الطابع الأندلسى الواضح فى *هذا* الفن الملكى فى طليطلة فإنه ظل رفيع القامة أمام دور العبادة ذات الطراز المدجن فى المدينة ومنها كنيسة سان رومان ومعبد الترانستو وسانتا ماريا لابلانكا، ويلاحظ أن الترانستو كان مزخرفاً ومصمماً على طريقة الدهاليز الملكية. نجد إذن عملية تبادل بين العمارة الدينية وعمارة المنازل والقصور، وتمثل ذلك فى النقوش الكتابية العربية الكونية والرقعة (المائلة) والتروس الملكية والأفاريز ذات الزخارف "الطبيعية" حيث نجد اليد وهى تقبض على لفائف مترعة بأوراق العنب والبلوط. أى أن الأمر ببساطة هو ما كانت عليه الجمالية الإسلامية بالنسبة لدور العبادة أو المنازل.

عندما كان يبدو أن *الفن الناصرى* - خلال بدايات القرن الرابع عشر - يرفض أى تجديد اللهم إلا إذا كان مصدره الموروث الموحدى الأندلسى، فإن محمد الخامس قد انساق وراء التوجهات المدجنة *التى* اتبعها بدرو الأول وأدخل فى قصره بهو السباع صحناً حيث نجد أن الزخارف النباتية فيه تتسم بالطبيعية التى كانت عليها القصور الطليطلية والإشبيلية إضافة إلى ما كانت تبرزه من رموز جماعة باندا Banda على الحوائط والأسقف والوزرات، استلهاماً منه للخطوات التى تمت فى عهد كل من ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول. وهذا الكمّ من الأشكال الحية الملكية ومن

رجال البلاط على الحوائط نجده وقد تكرر فى الوزرات فى قصر الحمراء وفى المشهد المكون من عشرة أشخاص من المسلمين فى قباب صالة العدل بقصر السباع، سيراً فى هذا على مشاهد الأيقونات الخاصة باجتماعات الأساقفة الطليطليين التى نراها فى رسوم فى المكتبة الوطنية. وأكبر تعبير معمارى مهم يدل على التفاهم أو التبادل فى التصميمات المعمارية الملكية بين يوسف الأول ومحمد الخامس من ناحية وألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول من ناحية أخرى هو القبة الملكية أو الصالة الرسمية المخصصة للاستقبالات وكذلك للعرش، وهى القبة التى أمر الملوك المسيحيون ببنائها فى ألكاثار دى إشبيلية (صالة العدل وصالون السفراء وقصر منزل أوليا) وفى طليطلة حيث نجد السراى المسمى "كورّال دون دييجو، وفى تورديسياس نجد "المصلى الذهبى"، أما قرطبة فنجد القبة الضريح "المصلى الملكى" لإنريكى الثانى وذلك تخليداً لذكرى والد ألفونسو الحادى عشر.

القصور الناصرية فى الحمراء وجنة العريف:

١- المداخل إلى المنزل الملكى القديم - صحن المسجد وصحن ماتشوكا:

تبدأ منطقة المدخل إلى القصور الناصرية عند السور الجنوبى أو بربكانة القصبة وتمتد حتى تلك المنطقة التى يطلق عليها ميكسوار Mexuar (شكل ١، ١ و ٢) وتتكون من ثلاثة قطاعات أولها منطقة غير مسقوفة كان لها بابان للمدخل للاتصال بخارج الأسوار ثم باب يسمى باب Cubo أو الطاحونة وهو يربطها بالبوابة الخارجية المسماة بوابة السلاح، أما الباب الثالث فهو باب أكثر تواضعاً ويقع فى الجزء الجنوبى للسبيكة ويفتح على شارع منحدر يبدأ عند بوابة النبيذ وقد أطلق خيسوس برموديث على هذا الشارع اسم: الشارع الملكى الجنوبى، ومن هذه النقطة نجد بداية خندق دفاعى فى الجهة الجنوبية لقصر قمارش وقصر بهو السباع ويستمر حتى يصل إلى ساحة البرطل. وهذا الوضع قد فرضته السنوات الأخيرة من القرن الثالث عشر،

والمبانٍ التى سوف نقوم بوصفها هى ثمرة عمليات توسع وترميمات جرى تنفيذها خلال القرن الرابع عشر عندما امتلأت السبيكة بالكثير من المبانٍ التى تطلبتها الحياة الملكية، وخارج الأسوار، وعلى طول الشارع المسمى: الشارع الملكى الشمالى الذى يبدأ عند بوابة النبيذ نجد المسجد الجامع وحمامات ومبنى يفترض أنه مدرسة والروضة أو المقابر الملكية وهى كلها منشآت ترجع إلى التوسعة الأولى التى بدأت فى عصر محمد الثالث.

وابتداء من البرج المسمى برج محمد أوبرج الدجاج Gallinas، الواقع فى السور الشمالى الذى يقوم بدور برج الحراسة عند مدخل الصحن الأول، يمكن القول بأن المنزل الملكى القديم يبدأ هنا، ويبقى فى الخارج إذن أول فراغ أشرنا إليه وهو عبارة عن ساحة واسعة مبلطة بالحجارة تميل نحو الشرق، وهى عبارة عن ساحة سلاح حقيقية أو منطقة استراحة ويبرهن على ذلك وجود مصطبة من الآجر المغطى بطبقة من الجص الآجر أو حوض لسقاية الجند ويلتصق بسور المدخل الخاص بالصحن الأول، وقد تم التأكد من وجود مثل هذه الأحواض عند مداخل الأسوار الخارجية فى كل من قصبة الحمراء وقصبة ألمرية. هناك باب جانبى ضيق يوجد شريط رفيع من الرخام فى الإطار المحيط به، ويؤدى الباب إلى منزل يقع فى الطابق الثانى، وربما كان هذا مسكن القائد أو مجموعة الحراسة أو الصحن الأول. وبمجرد دخول البوابة الرئيسية ذات الدخلات الأربع mochetas والأرضية المبلطة بالحجارة نجد الصحن المربع المشيد من كتل ضخمة من الحجر الرملى الذى تفتح عليه الدهاليز المستطيلة والمراحيض وباقى الملحقات الخاصة بالمسكن، وفى السور الجنوبى الشرقى نجد أطلال مسجد صغير متجه نحو القبلة ومربع المساحة وله مئذنة صغيرة عمودها الأوسط machon مربع. ويلج المصلون إلى الجامع عبر سلالم ضيقة تبدأ عند الميضأة وهى كتل حجرية مكسوة بالرخام وتكسى جدرانها بالزليج. وربما كانت الوظيفة الرئيسية لهذا المكان هى الأعمال الإدارية المتعلقة بعمليات الدخول والخروج سواء من

أهل المكان أو الغرباء مع ما يصحب ذلك من حوض للوضوء ومصلى. ومن فوق المئذنة كان المؤذن يرفع الأذان بين الزائرين الذين كانوا يفدون للمشاركة فى مناسبات عامة دعا إليها السلطان فى الميكسوار. ووجود المسجد برهان على الأهمية العامة لهذه المنطقة التى نصفها، كما أنه يحدو بنا إلى التأمل فى الترتيب التاريخى للأحداث، وإذا ما اعتبرنا أن المصلى الصغير فى ميكسوار قد شيد على عهد محمد الخامس وكان استخدامه مقتصراً عليه فإن ذلك الآخر كان من أقدم دور العبادة فى المنزل الملكى القديم أى أنه سابق بعض الشىء - زمنيا - على المسجد الملكى الذى أسسه محمد الثالث خارج الأسوار، أو معاصر له، وخصصه لاستخدام البلاط وسكان السبيكة. وفى القطاع الذى نحن بصدد الحديث عنه تم العثور على بعض العناصر الزخرفية منها عقدان توءمان حدويان مستدقان فى الأعلى بطنهما مجعدة وشريط ذو طابع قديم فى الوسط (لوحة مجمعة ٢، ٥) وتكررت هذه العناصر فى جنة العريف وفى عقد المحراب فى مصلى ميكسوار، وكذلك جزازة من وزرة من الزليج المزجج مماثلة لذلك الذى نراه فى برج الأسيرة، ليوسف الأول (لوحة مجمعة ٢، ٥-١).

وبعد الصحن السابق نجد صحن ماتشوكا ذا المخطط المشابه، وهو الجزء الثالث من المداخل وكان الصعود إليه يتم من خلال سلم ضيق فى الوسط (لوحة مجمعة ١ و ٢، ٢، ٣)، وكان هناك مدخل آخر مباشر من الخندق أو من الشارع الملكى RealBaja وذلك عبر بوابة صغيرة مع بروز أنصاف أعمدة من الآخر تنويهاً بأن المدخل مهم بشكل نسبى. ويلاحظ أن الصحنين المربعين كل فى مستوى يتكرران فى مدخل قصر جنة العريف خلال حكم إسماعيل، بل وحدث ذلك قبلاً، فنظرا لبعدهما عن دائرة البلاط الرسمى من المعتقد أن الترميمات لم تطل ذلك المكان مثل ذلك الذى حدث لهذين الصحنين فى المنزل الملكى القديم محل وصفنا، ولما كان الأمر كذلك فإن التوازى بين كلا المثالين يساعدنا أن نشير إلى تاريخ بناء الصحنين محل الوصف إلى زمن محمد الثالث وإسماعيل. وفى صحن ماتشوكا نجد أن يوسف الأول أمر

بإقامة برج صغير للمراقبة على السور الخارجي في الجهة الشمالية وهو برج يخرج بعض الشيء عن المحور المركزي (جنوب - شمال)، وهو البرج الذي أضاف إليه محمد الخامس لاحقًا بائكة من الأعمدة إضافة إلى تسعة عقود سيرًا في هذا على برج البرطل الذي شيده محمد الثالث. كما أن وجود هذا النمط من الصحن المربع أمام الصحن المستطيل الخاص بمقارّ الإقامة الملكية يوحي بأن له وظيفة انتقالية أو أنه كان مخصصًا للشئون الإدارية. وهذا المخطط (المربع) هو نقل من صحن بلا بوائك يرجع إلى الأزمنة الخوالي.

نرى إذن أن الترميمات التي تركزت في قصر قمارش وقصر بهو السباع طالت أيضًا المداخل إليها، وولدت الشك في كل مكونات البيت الملكي الناصري فيما يتعلق بتاريخ البناء، ومن أمثلة ذلك النقاش والجدل الدائر حول وجود بوائك ثلاث في الصحن حسبما نرى في المخطط رقم ٣ شكل ٢ وفيما يتعلق بالبائكة الكائنة في الجهة الشمالية نجدها في مخطط يرجع إلى القرن السادس عشر رسمه المعماري ماتشوكا خلال عصر النهضة وهو الاسم الذي يطلق على ذلك الصحن منذ ذلك الحين (لوحة مجمعة ٢، ٢) وفي عام ١٩٢٥م نجد المعماري موديستو ثندويا يرسم مخططه (لوحة مجمعة ٢، ١) الذي يضم تلك البائكة التي تعرضت للتدهور حيث حلت الأكتاف محل الأعمدة، أي الصحن كما كان عليه خلال القرن السادس عشر، ولا يوجد أي أثر لبوائك أخرى. ومع هذا نجد جومث مورينو جونثاليث يعترف في كتابه "دليل غرناطة" بأن الضلع الجنوبي به آثار أو بقايا دعائم **Pilares** أو أعمدة بائكة(؟) قدمت خلال القرن السادس عشر، ويقول ذلك المؤلف إن خمسة من أعمدة البائكة توجد بين أعمدة "حديقة دراش **Daraxa** والمشكلة هنا هي أن الأساس الذي بني عليه هذا الرأي غير قوي مما يجعل بذور الشك تنتابنا في وجود هذه البائكة. وخلال السنوات الأخيرة نجد بعض الباحثين في قصر الحمراء، ومنهم أوريولة **Orihuela**، يقولون بوجود هذه البائكة الجنوبية اعتمادًا على نص عربي لابن الخطيب، إضافة إلى وجود بائكة أخرى

في الجهة الغربية نجدها هي والأخرى في مخطط يرجع إلى عام ١٩٩٩م (لوحة مجمعة ٢، ٣). كما نجد في هذا المخطط حوضاً من الرخام مستطيل الشكل له سبعة فصوص، ويقع وسط الحوض منذ القرن السادس عشر، طبقًا لمخطط ماتشوكا، وهو ما رفضه (أي الحوض) تورس بالباس، أي أنه لا يرجع إلى العصور الوسطى، ورأى أن المدخل كان في الوسط وكان مباشراً صوب مدخل ميكسوار من صحن ماتشوكا (لوحة مجمعة ٢، ٣)، وعلى ما يبدو نجده اعتمد في رأيه هذا على ما عليه صحون المداخل إلى جنة العريف. غير أن الولوج المباشر إلى القبة الملكية في ميكسوار من مناطق عامة هو أمر غير مسبوق وغير معهود في الحمراء.

واعتماداً على ما هو قائم نقول إن صحن ماتشوكا تعرض خلال الفترة من ١٩٢٣م (بما عليه من منظر غير جيد مكون من برج صغير وبائكة شمالية) طبقًا لرسم رفعه المعماري بيلاثكيث بوسكو (لوحة مجمعة ٣، ١، ٣) وحتى اليوم، لسلسلة من الترميمات الخطيرة. واليوم نجد المشهد الحالي للبائكة الشمالية مكونًا من عشرة أعمدة (لوحة مجمعة ٣ A). غير أنه مما لا يدع مجالاً للشك أن هذا الصحن كانت له أعمدة وذلك اعتماداً على أبدان أكتاف من الآجر القديمة والجص الذي نجده على أطرافها (لوحة مجمعة ٣، ١٥) وقد أشار جومث مورينو في الدليل الذي ألفه أنه بعد اختفاء البائكة ظلت أعمدتها قائمة في ذلك الممشى أو الدهليز الذي يربط بين برج قمارش وصالات كارلوس الخامس. وبالنسبة لتاريخ ذلك البرج الصغير والبائكة الحالية من البدهي أنهما برهان على مرحلتين أو فترتين من البناء إذ ليس هناك تناغم بين عقد المدخل للبرج وبين العقود التسعة للبائكة.

وربما يرجع بناء ذلك البرج إلى يوسف الأول ونعتمد في هذا على الزخارف الجصية من النقوش الكتابية بالخط الرقعة (المائل) حيث تشير النصوص إلى أبيات شعر تتحدث عن الثقة والأمل وأنهما الأساس، والتضرع لرسول الله أن يبارك أعماله (لوحة مجمعة ٣، ١١) وقد رصد جومث مورينو ذلك في برج الأسيرة مع كنية

السلطان، ثم تكررت فى الزخارف الجصية فى "ورشة المورو" بطليطلة، وقد تمكن ز. أمادور من قراءتها، إضافة إلى العبارة المشهورة عن الناصريين "لا غالب إلا الله" (لوحة مجمعة ٣، ١٣). كما توجد هناك دلائل أخرى ومنها طبقة من الجص بها سعفات ملساء مزدوجة على الأسلوب المتكامل Compacto (لوحة مجمعة ٣، ٦) وهى طبقة تتآخى مع طبقات أخرى نجدها فى جنة العريف وفى نوافذ برج الأسيرة. وبين النوافذ نجد معينات تكاد تماثل تلك التى نجدها فى الزخارف الجصية فى قصر شنيل دى غرناطة وهو قصر شيد فى عصر يوسف الأول (لوحة مجمعة ٣، ٧). ويعلو النوافذ الثلاث للبرج إفريز من الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف (لوحة مجمعة ٣، ١٠) تحيط بها أخرى سداسية غير منتظمة فى توليفة تشبه ما على منبر الكتبية الموحدى، كما نجدها فى مئذنة سان خوان دى غرناطة، مع بعض التنويعات فى كل من برج الأسيرة وبرج قمارش. وفى الأعلى نجد إفريزًا من المقربصات تضم مستطيلات عليها عبارة "لا إله إلا الله". كما نجد أن المقربصات الخاصة بالإفريز العلوى لصالة الأسيرة مزدوجة (لوحة مجمعة ٣، ٨) بين المسننات الرقيقة، وفوق خط من المقربصات نجد الأسلوب المتكامل الذى يضم السعفات المزدوجة المسننة والمزهرة عند منبت عمود. هناك إفريز آخر (٣، ١٢) خارج البرج، به ميداليات قديمة من ثمانية فصوص معقودة ببعضها. وتضم كل هذه الزخارف الجصية بقايا من الألوان المعتادة وخاصة الأحمر والأزرق.

وبقى من البرج جزء من سقفه الخشبى المصنوع بطريقة (براطيم وجوائز) Parynudillo وهو عبارة عن معجن مقلوب، وهو متقدم زخرفيًا بالمقارنة بالغرفة الملكية فى غرناطة (لوحة مجمعة ٤، ١، ٢، ٣) كما أن السقف به كتل معمرية مزخرفة apeinazada (هيكل مكشوف)، وفى الجزء الأسفل لكنار السقف نجد أطباقًا نجمية من ثمانية أطراف ومجموعة من الأشكال النجمية من ثمانية مع وجود علامة + فى المصد حيث نجد طبقًا نجميًا كبيرًا من ثمانية أطراف به مجموعة من المقربصات،

وهذا ما نجده أيضًا فى السقف المسطح الخاص ببائكة البرطل، ويعتبر كلاهما من الأسقف الأولى المعروفة التى ترجع إلى القرن الرابع عشر، مع وجود سابقة لهما فى سقف منزل العملاق برندة. ويلاحظ أن مجموعة المقربصات بها طبق نجمى من ثمانية أطراف يحيط به ثمانية أشكال نجمية من أربعة تتلاقى عند المركز المضلع للطبق النجمى (لوحة مجمعة ٤، ٢)، ويذكرنا هذا النمط ببعض الأشكال الزخرفية الهندسية التى رُصِدَت فى مسجد القصبة بتونس، capulin فى الطابق العلوى للبرطل، ومسجد سيدى أبى مدين بتلمسان ومقربصات سقف برج قمارش. ومن الخشب أيضًا نجد بعض أطراف الدعامات (الكوابيل) المأخوذة من ماتشوكا (لوحة مجمعة ٤، ٥) وأجزاء من الرفرف الذى يفترض أنه كان فوق البائكة الشمالية. وهناك تتويج لذلك من الفصوص، والسعفة فى الواجهة وكل ذلك يشبه وحدات أخرى سوف نجدها فى البرطل وجنة العريف.

٢- ميكسوار Mexuar: (مشهور)

هذه اللفظة عربية الأصل "مشوار" وقد أطلقت على المكان منذ القرن السادس عشر وهو عبارة عن مخطط مستطيل شرق صحن ماتشوكا (لوحة مجمعة ٥، A-2) حيث يتم الولوج إليه من صحن ماتشوكا من خلال مدخلين مفترضين، أحدهما فى الواجهة مسبوق بسلم يقع فى نهاية المحور الذى يقسم المنطقة السابقة على المدخل إلى قسمين طبقًا للنظرية التى أشرنا إليها قبل ذلك. ويوجد فى الحائط نفسه مدخل آخر صوب الجنوب كما إنه متدرج (لوحة مجمعة ٥، A، ٢-١). ولم يتم التوصل إلى حل جذرى لمشكلة هذه المداخل التى توجد فى الواجهة، من خلال المخططات السابقة للمعمارى ماتشوكا (لوحة مجمعة ٢، ٢) وثندويا (لوحة مجمعة ٢، ١) ومورينو وباباس (لوحة مجمعة ١، ١) وبابون مالدونادو (لوحة مجمعة ١، ٢) وفرنانديث بويرتاس. والمدخل هو نفسه فى هذه المخططات جميعها، أما المدخل الآخر المدرج

والمنحنى فهو مقام فى الزاوية الجنوبية الشرقية لصحن ماتشوكا، أى خارج الفراغ الخاص بمشوار (ميكسوار) على ما نراه عليه اليوم. وفيما يتعلق بالمدخل الأول ذى الدرج الذى نراه فى المخطط الذى يرجع إلى عام ١٩٩٩، فإنه رغم منطقية وجوده مقارنة له بالمداخل إلى جنة العريف لا يزال محل جدل ونقاش، فالتعديلات الكثيرة التى جرت على هذا القطاع من جرّاء ما أمر محمد الخامس بالقيام به غيرت من مخطط المكان بشكل كبير وتم تعديل بعض المداخل والأرضيات والسلالم، ومن هنا فإن المخطط الذى رسمته (لوحة مجمعة ١، ٢) يخلو من وجود تلك التعديلات التى فرضها ذلك العاهل التى أثرت على المشوار نفسه وعلى الملحق الخاص به فى الجهة الشرقية الذى يطلق عليه صحن المسجد، وذلك بسبب وجود المصلى بالقرب منه، كما أطلق عليه أيضًا صحن الغرفة الملكية لقربه من الصالة الكائنة فى الجهة الشمالية (لوحة مجمعة ٥، A-3) وقد أقام محمد الخامس فى كلا المكانين مداخل مهمة أحدها مباشر ذو عتب وواجهة من الجص عند مدخل ميكسوار (لوحة مجمعة ٥، A-X و -٦)، أما الباب الآخر فهو ضخم ويقع عند مدخل صحن الغرفة الذهبية كمدخل مشترك لقصور قمارش وبهو السباع (لوحة مجمعة ٩، ١) ولما كان الباب الأول ذو رفرف بارز فإنه ربما كان يؤدى إلى صحن صغير يتم الدخول من خلاله إلى صالات أو غرف يطلق عليها غرف الحكّام، ويقع هذا فى الجهة الجنوبية للواجهة الكبرى الخاصة بالغرفة الذهبية (لوحة مجمعة ٢، ١ و ٣ وقد أشرنا إليها فى كلا المخططين بالحرف A. فى الشكل A-5 رقم ٤). ومن المخططات التى أشرنا إليها نجد فقط ذلك الذى يرجع إلى عام ١٩٩٩م - مخطط أوريولة - حيث إن الحرف A فى صالة الحكام عبارة عن افتراض وجود مكان له صحن أو قبة تقوم على أربع أكتاف تنتهى بشخشيخة، غير أن هذه المساحة كانت صحنًا بشكل دائم.

وما كان يمكن أن يكون الميكسوار الذى شيده محمد الخامس، الذى يطلق عليه أيضًا مصلى منذ القرن السادس عشر، أصبح فراغًا مربعًا فيه أربعة أعمدة ملساء

من الرخام في فراغات يفترض أنها كانت متوازية ومتباعدة تحمل أربعة مستويات ذات أعتاب (لوحة مجمعة ٥، B، C) وفوقها نجد الشخشيخة أو النوافذ ذات السقف المرتفع الذى زال في الفترة اللاحقة على العصر الناصرى (لوحة مجمعة ٥، B-1 عملية إعادة بناء)، فهل كان ذلك هو المبنى الذى وصفه ابن زمرك شاعر الحمراء بأنه قبة أو صالة العرش لمحمد الخامس الذى انتهى العمل فيه عام ١٣٦٥م؟ يرى جارثيا مورينو أن القبة المشار إليها في شعر ابن زمرك هى الخاصة بصالة الشقيقتين في قصر بهو السباع للسلطان المذكور نفسه. وهناك إشارة تاريخية ترجع إلى القرن الرابع عشر قدمها لنا العميرى في كتابه "مسلك الأبصار..." يشير فيها إلى أن السلطان في غرناطة كان يستقبل الرعية يومى الاثنين والخميس صباحًا في صالة العدل، في سبيكة الحمراء. وكان يعاون السلطان أبرز أفراد عائلته إضافة إلى شخصيات أخرى، غير أن العميرى لا يطلق على هذه الصالة مسمى مشوار وكان المؤرخ لويس دى مارمول إى كارباخال - ق ١٦ - هو الذى أعطاها - لأول مرة - هذه الوظيفة أى مكان اجتماع المجلس أو الاستقبال، وأطلق على الصالة المذكورة مسمى **Mexuar**، ومعها صالتان أخريان صغيرتان، أى أنه كان يشير إلى تلك المساحة الواقعة بين الأعمدة الأربعة والمساحة المجاورة من الناحية الشمالية أمام المصلى المجاور. وميكسوار في الوقت الحالى نجد أن الأعتاب الأربع التى وردت الإشارة إليها تقوم على كوابيل عبارة عن مثلث من الجص مع رفّ مزدوج ذى زخارف من المقربصات (لوحة مجمعة ٥، كلاشية أسود ١، ٢) وهى مشابهة (أى الكوابيل) لتلك التى نجدها في القطاعات العليا للبائكة الجنوبية لصحن قمارش (لوحة مجمعة ٥، ٣)، وفى المدارس المغربية ابتداء من مدرسة **Sajri** (١٣٢١م) (لوحة مجمعة ٥، ٤) وكذا مدارس أخرى لاحقة في الحمراء (لوحة مجمعة ٥، ٥). وتتبت من هذا القطاع المركزى، القبة، أى عند مستوى العتب ما يمكن أن نطلق عليه أوتارًا التى تستند عليها الأسقف المسطحة في الصالات المجاورة والمزخرفة بزخارف هندسية

(لوحة مجمعة ٦، ٣، ٤) وإليها تضاف أوتار أخرى فى هذا القطاع من ميكسوار حيث ما زالت مخططاتها الهندسية محفوظة فى الأرشيف التابع لقصر الحمراء (لوحة مجمعة ٦-٦، ٧ من ١ إلى ٩ بما فى ذلك السقف الصغير الخاص بباب المدخل الكائن فى السور الجنوبى (رقم ٨) ومن هناك تبرز لوحة أخرى مدهونة رقم ١١). والنمطية ٦-٦ تتكرر مصحوبة بعقود إضافية فى الزخرفة الجصية العلوية الخاصة بالواجهة الداخلية لبوابة النبيذ (انظر الفصل السابع شكل ٢٢، ١٥) وعندما زالت الشخشيخة خلال القرن السادس عشر حل محلها السقف المسطح الحالى الذى يوجد به طبق نجمى ضخم مكون من ٣٢ طرفًا يحيط به أربعة أخرى من ١٦ طرفًا (لوحة مجمعة ٦، ٥). وخلاصة القول هى أن صالة ميكسوار بأعمدتها الأربعة الكائنة فى المركز هى صورة طبق الأصل، معماريا، للصالات ذات الشخاشيخ والصالات الصغيرة المجاورة، كأنها بوائك، وقد أقامها يوسف الأول لتكون بمثابة غرفة للراحة (هى اليوم صالة الأسرّة) فى الحمام الملكى لقصر قمارش، ومع هذا فإن جارثيا جومث كان يرى أن ميكسوار لم يكن بها قبة أبدًا بالمعنى الأصيل للكلية، إلا أن الواقع هو أن البنية الأساسية للأعمدة الأربعة تقودنا إلى وجود القبة والشخشيخة التى نقول عنها إنها زالت من الوجود.

وفيما يتعلق بمصطلح Mexwar أو Mizwar فإن جارثيا جومث كان يرى - بناء على ترجمته لوصف ابن الخطيب للحمراء - أن سلاطين غرناطة أطلقوا هذه التسمية على إجمالى القصر الناصرى فى المنزل الملكى القديم المكون من قصرى قمارش وبهو السباع، ولم تقتصر التسمية فقط على صالة الاجتماعات أو الاستقبالات الكائنة فى الخارج. غير أن ابن الخطيب أشار فى حولياته إلى عدة Mexwar كائنة فى الحمراء وربما كان الميكسوار الرئيسى منها هو الذى نقوم بدراسته إذا ما وضعنا فى الحسبان ما يراه لويس دل مارمول إى كاربخال. وللمزيد من التحديد نقول إن جارثيا جومث يرى أن الميكسوار الذى تحدث عنه ابن الخطيب هو صالة العرش مع صالة

الشقيقتين فى قصر بهو السباع. وإذا ما كان ميكسوار الرئيسى الذى أشار إليه ابن الخطيب هو هذه الصالة التى أمر محمد الخامس ببنائها أو أنه "الميكسوار" الكائن فى الوقت الحاضر عند مدخل القصر، فإن هذا موضوع جدل لم يحسم بعد. وربما وجدنا عند ابن أبى ذر، فى كتابه "روض القرطاس" (١٢٨٥م) ما يساعدنا وهى عبارات اعتمد عليها الأخوان أوليفر أورتادو فى وصفهما للحمراء، حيث تشير تلك العبارات إلى صالة الاستقبال - ويستخدم مصطلح -Miswar فى "الجزيرة الجديدة". ويشير المؤرخ العربى المذكور إلى أن يعقوب يوسف شيد قصراً وصالة استقبال ومسجداً لكنه لم يوضح إذا ما كان القصر والصالة جزءاً من المبنى نفسه وهو القصر أو أنهما كانا بمثابة سرايين منفصلين. وقد اعتمد الأخوان المذكوران على ترجمة ذلك النص التى قام بها جايا نجوس فى الإشارة إلى أن "صالة الجزيرة" هى التى أطلق عليها ميكسوار. وعلى أية حال فإن الاستقبال فى صالة يطلق عليها المسمى العام "ميكسوار" لا يساعد كثيراً فى تحديد صالة الاستقبال عند مدخل المنزل الملكى القديم، فمثل هذه الطقوس والبرتوكولات يمكن أن تتم أيضاً فى المكان الذى توجد به القبة الملكية، أى مكان العرش، ومن أمثلة ذلك صالة الشقيقتين وصالة بنى سراج بحمراء محمد الخامس. وقد أشار كل من لويس دى مارمول وفراى فرانثيسكو دى سان خوان دل بويرتو فى معرض كتاب الوصف العام لإفريقيا والمهمة التاريخية للمغرب. وفى كتاب "رحلة على بك العباسى إلى إفريقيا وأسيا" إلى أن القصور أو القصر الملكى فى قصبة المغرب كان يطلق عليها Mexwar وكان الملك آنذاك يملك اثنتين من القباب الجميلة، وكان الميكسوار يستخدم فى الاستقبالات أحدهما لجمهور العامة والآخر للخاصة من رجال البلاط حيث يحضر السلطان، ويمكن تفسير وجود هذين الميكسوارين - أحدهما عام والآخر خاص - فى الحمراء طبقاً لرواية ابن الخطيب. وفى هذا المقام يجدر أن نذكر حالة أخرى تتعلق بصالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية وهى عبارة عن قبة رائعة على الطراز المدجن وتنسب إلى ألفونسو الحادى عشر، وتضم أيضاً كوّات ذات مصاطب فى حوائطه الأربعة.

وفيما يتعلق بالميكسوار بالحمراء الذى نقوم بوصفه نجد أن جومث مورينو يقرأ عبارة عربية مرسومة على الحائط الجنوبى فيها ثناء على أمير المؤمنين أبى السيد إسماعيل الأول (لوحة مجمعة ٧، ١٠) الذى يعتبر القطعة الوحيدة الملموسة التى تشير إلى أن هذه الصالة، وربما المداخل المؤدية إليها، كانت قائمة خلال العقود الأولى من القرن الرابع عشر التى جرت عليها عمليات إصلاحات أو تعديلات مكثفة فى عصرى كل من يوسف الأول ومحمد الخامس. وكان الميكسوار، أو صالة الميكسوار، يمتد صوب الشمال حيث نجد هناك منصة مسيحية تقع أمام المصلى أو المسجد الذى شيده محمد الخامس، وهو مصلى يأخذ الاتجاه الجنوبى الشرقى أى أنه يخرج عن مسار السور الذى تم تعشيقه فيه (لوحة مجمعة ٨، ٣). نرى أيضاً هذا الاتجاه فى المسجد الصغير فى صحن المداخل (لوحة مجمعة ٨، ١) حيث نرى شكله الخارجى فى رسم يعود إلى القرن الثامن عشر (لوحة مجمعة ٨، ٢)، ويبدو أن الجزء العلوى من المصلى مثمن الشكل أما المئذنة فهى ملساء حيث نجد أن الطابق الثالث بها يبلغ طول الضلع ثلاثة أمتار وبها نوافذ بها معينات فى الجزء العلوى منها وربما كان ذلك صورة طبق الأصل من مآذن تعود إلى القرن الثالث عشر مثل مئذنة سان خوان دى غرناطة والمئذنة الصغيرة لسان سباستيان فى رندة. ولما كان المسجد صغيراً - ٢٠م٢ - فإنه - أى هذا المسجد الذى أقحمه محمد الخامس - يكاد يصل إلى نصف المساحة، وهو عبارة عن مساحة مستطيلة، يتم الدخول إليه اليوم من الميكسوار، بشكل مباشر، عبر باب حديث. هناك مسجد آخر فى حالة جيدة عند المدخل يربطه بالدرب العلوى للسور القادم من برج ماتشوكا (لوحة مجمعة ٢، ١). ويتسم موقعه بأنه مائل، أما أبعاده فهى تماثل المسجد السابق عليه الذى نراه إلى جوار قصر البرطل الذى ينسب إلى يوسف الأول (لوحة مجمعة ٨، ٤). وهناك نوع من الاستغراب لوجود هذه المساجد الصغيرة خارج الإطار المرسوم للقصور الرسمية الخاصة، وهى منشآت وصلت إلينا دون أن تكون لها سابقة واضحة كما نخرج منها بانطباع يقول

بأنها أحد المكونات الأساسية فى القصور الإسبانية الإسلامية، ابتداء من عصر بناء مدينة الزهراء، أى أن المساجد يتم إنشاؤها فى فراغات جانبية خارج الإطار. وعلى أية حال فإن مصلى المشوار الغرناطى وكذلك الخاص بقصر الجعفرية (ق ١١) لا يتسقان مع تلك القاعدة، فالمدائن الملكية مثل مدينة الزهراء وقلعة بنى حماد بالجزائر نجد فيها أن المسجد الجامع بعيد عن القصور، وبذلك يقوم بدور الرابطة بين هذه القصور والمدينة، وتتكرر هذه الاستامبا فى السبيكة، فمسجدها الكبير، أو المسجد الملكى الذى أسسه محمد الثالث (١٣٠٩م) خلف القصور، نجده يأخذ ذات الاتجاه الذى عليه المساجد التى وصفناها. وقبل رسم مخطط كنيسة سانتا ماريا على يد خوان دى إيريّرا تم العثور على أطلال المسجد الملكى داخل دار العبادة المذكورة حيث نجد مخططًا لمبنى مكون من ثلاث، بلاطات، أكبرها أوسطها، وبها كوة قديمة الطراز مثمنة (المحراب) (فى نهاية البلاطة)، كما أنها تبرز من الخارج. وقد درس تورس بالباس هذا المبنى ونشر دراسته (لوحة مجمعة ٨، ٥). وبالنسبة للمساجد ذات المساحات المخصصة للاستخدام الملكى فلاشك أن القصبات السابقة على الحمراء كانت تضم مثل هذه المنشآت، وقد ورد ذكرها على الأقل، أو كما نراها فى قصبة ألمرية وملقة وشريش وبطليوس، وهذا الأخير (فى قصبة بطليوس) قد أعيد اكتشافه على يد فرناندو بالديس. ورغم أن هناك مسجداً حدث عليه الكثير من التجديد (فى شريش) فلا تزال مئذنته قائمة. ولا نعلم شيئًا عن وجود مصلى فى قصبة الحمراء، وعندما نلجأ إلى ما كتبه ابن الخطيب وعلق عليه جارثيا جومث فإن المنزل الملكى القديم كان يضم مسجدين، المسجد القديم وهو مسجد أبو الوليد - إسماعيل الأول - والمسجد الجديد لمحمد الخامس الذى نصفه على التوالى، وطبقًا لجارثيا جومث فإن المسجد تم هدمه وبناء آخر مكانه على يد محمد الخامس ولم يتبق منه إلا الجزء المسقوف والمحراب، ومعنى هذا أن الميكسوار الحالى بكامله - عند جارثيا جومث - كان مسجداً خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر. وبالتأمل فى محاريب هذه

المساجد نجد تجديداً فى محراب البرطل حيث نجد حطّة من المقربصات على الطراز الموحدى، وهذا يذكرنا بشكل جزئى بما عليه مسجد بوجلود فى قصبة فاس حيث درسها هـ. تراس. ولم نعثر على هذا النمط من المحاريب ذات المقربصات فى مبنى أندلسى آخر.

المصلى الحالى:

محرابه خماسى الأضلاع، أو سداسى إن شئنا القول وهذا من سمات المساجد الموحدية. ورغم أن الزخارف الجصية، فى واجهة المحراب والحائط المجاور له ذى النوافذ، قد تعرضت للكثير من الترميمات الحديثة فإن خطوطها العامة والوحدات الزخرفية تتوافق جيداً مع جماليات قصور محمد الخامس، وكنيته أبو عبد الله توجد ضمن هذه الزخارف فى المحراب طبقًا لـ.لافوينتى القنطرة L.Alcantara وفى المحراب نجد عقداً حدوياً حاداً به ما يشبه الخطاطيف القديمة فى بطنه وسنجات كاملة وأخرى ذات رءوس مستديرة حسبما نرى فى عقد داخلى ببوابة النبيذ والمساجد المغربية ابتداء من مسجد أبى الحسن (١٢٩٦م) فى تلمسان، إضافة إلى عقد المحراب فى مدرسة غرناطة التى شيدها يوسف الأول (لوحة مجمعة ٨، ٦). أما منكب العقد فهو لا مركزى وله شريط معقود بثلاث دوائر فى الطنف، وأشكال محارية مقلوبة فى المفتاح ووسط الطبلات، ونرى فى الجزء العلوى نافذتين لكل واحدة عقد نصف أسطوانى إضافة إلى تشبيكة من ١٦ طرفًا (لوحة مجمعة ٨، ٩)، وهذه النوافذ ذات الطراز الموحدى نجدها قد فرضت نفسها فى المنزل المجاور للحمام الكائن فى شارع ريال ألتا، وفى مصلى البرطل (لوحة مجمعة ٨، ٤). وعلى هذا فإن الواجهة فى مجملها تدخل ضمن التطور الذى نراه فى مسجد تلمسان الذى سبق ذكره ومصلى البرطل ومسجد سانتا ماريا دى روندة والمدرسة الغرناطية. ويغلب الطابع ذو الموروث الدينى على جميع هذه الأمثلة حيث نرى العقد الحدوى الحادى الذى نستغربه فى

العمارة الملكية بالحمراء. أما التوريقات ذات التوجه "الطبيعى" فهى ترجع إلى عصر محمد الخامس ومعها النقوش الكتابية التى تضم اسم العاهل المذكور وكذا عبارة "لا غالب إلا الله"، أما على أشرطة الطنف فنجد العبارات المعهودة التى تتحدث عن نعم الله وفضله بالخط الكوفى، وهى المستخدمة فى غرناطة ابتداء من القرن الثالث عشر (منزل خيرونس). ولا نعرف على وجه اليقين ما إذا كان الشعار الناصرى ذو النقوش الكتابية الذى وضعه محمد الخامس موجوداً فى المسجد أم لا. وبالنسبة لنا يبدو أنه لم يكن قائماً فى ميكسوار.

٣- الغرفة الذهبية:

هناك ملحق لميكسوار هو الصحن المسمى بالذهبى منذ القرن السادس عشر بما له من صالة فى قطاعه الشمالى مسبوقة ببائكة ذات عقود ثلاثة متباينة الأحجام (لوحة مجمعة ٩، A) وهو صحن وصل إلينا - كما يقول تورس بالباس - كفراغ يؤدى إلى مداخل كثيرة فهو يؤدى إلى الملاحق المختلفة المحيطة به من خلال أبواب غير محددة وواضحة بسبب ما أجرى عليه من تعديلات حديثة. والباب الوحيد المتصل بالميكسوار من تلك الأبواب التى بقيت من العصور الوسطى هو الكائن فى أقصى الطرف الغربى للبائكة (لوحة مجمعة ١٠، ٢) وله عقد حدوى حاد يحيط به تجعيدات شهدنا مثيلاً لها فى محراب المصلى المجاور، ويلاحظ أن البائكة ذات العقود الثلاثة - أوسطها أكبرها (لوحة مجمعة ٩، ٣) - متكررة فى صحن الحريم بقصر بهو السباع، مع فارق وهو أن بنيقات عقود البائكة تضم - ربما لأول مرة فى قصر الحمراء - ترس الجماعة Banda وعليه عبارات ترجع لمحمد الخامس، وإذا ما نظرنا إلى الزخارف الجصية فى بطن العقد المركزى (لوحة مجمعة ١٠، ١) ومجموعة المعينات الكائنة فوق العقود الجانبية (لوحة مجمعة ١٠، ٣) ذات الطابع التقنى الموروث عن الموحدين، لوجدنا أنها ترجع فى جذورها إلى البرطل وإلى السراى الشمالى فى جنة

العريف. وتضم تيجان أعمدة العقد المركزى لفائف Volutas غير عادية على شكل مقابض asa وكذلك حلية معمارية محدبة وغائرة equino إضافة إلى واجهات فى التيجان محببة فى الشكل السّبتى (انظر الفصل الرابع شكل ٢٤، ١، ٢٤) وربما جاءت هذه التيجان من أماكن ومبانٍ فى المدينة ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر اللهم إذا نسبت إلى قصر قديم كان فى الحمراء. وفيما يتعلق بحوائط الصالة المستطيلة والكائنة فى القطاع الشمالى التى يدخل إليها الضوء من خلال نافذة مركزية ذات عقدين فى السور فقد جرت عليها - أى الحوائط - إصلاحات خلاله القرن السادس عشر، وشمل ذلك السقف أيضًا وهو سقف خشبى من طراز (البراطيم والجوائز) Parynudillo المكشوف apeinazado نرى فيه تروسًا للملوك الكاثوليك. أما حائط المدخل فيوجد به عقد مدخل مركزى إضافة إلى عقدين مطموسين أصغر منه، وهو انعكاس لبائكة، ومع هذا فإن تورس بالباس عندما أعد مخطط المكان فضّل التغاضى عن العقدين الصغيرين. وللعقد الكبير نافذتان لهما عقود نصف أسطوانية وتشبيكات مازلنا نرى فيها حتى الآن أطباقًا نجمية من ١٢ وهى تشبه تلك التى نجدها فى بعض الوزرات فى الغرفة الملكية بغرناطة (لوحة مجمعة ٩، ٨) اللهم إلا إذا كانت نتاج عمليات ترميم حديثة. وتتوافق أعقاب باب المدخل quicios مع الجزء العلوى gorronera حيث نرى زخارف من المقربصات تشبه تلك التى نجدها فى بوابات بوائك صحن الرياحين.

واجهة قمارش:

ومن بين اللوحات التى ترجع إلى القرن التاسع عشر نجد لوحة رسمها لويس Lewis عام ١٨٣٥م (لوحة مجمعة ٩، ٨-١) وفيها نشهد الحالة المزرية التى كان عليها صحن الغرفة الملكية حيث نجد الزخارف الجصية متآكلة، وكذلك الأمر بالنسبة لبعض الزخارف الأخرى، باستثناء رفرف الواجهة التى أقامها محمد الخامس فى ذلك

الحائط السميك الكائن فى القطاع الجنوبى للصحن (لوحة مجمعة ٩، ١، ٢)، حيث تتكرر هناك تروس الجماعة الناصرية والزخارف "الطبيعية" فى قصر بهو السباع (لوحة مجمعة ٩، ٥، ٧) إضافة إلى مجموعة من الميداليات المفصصة التى تشبه كثيراً تلك التى نجدها فى صالة بنى سراج وصالة الشقيقتين. وإلى الفترة التاريخية نفسها ترجع بعض الزخارف الجصية التى تحمل الشعار الناصرى على الحوائط الجانبية (لوحة مجمعة ٩، ٦). أما البوابة الضخمة فيوجد بها بابان لكل واحد منهما عتب مكون من سنجات، وهذا هو نمط الواجهات الداخلية منذ أن تم وضعها فى المدخل الخارجى لجنة العريف، كما توجد النوافذ فى الأجزاء العلوية ذات عقود توائم على ما يبدو، طبقًا لترميمات جديدة، مع وجود نافذة فى الوسط تقع على المستوى نفسه. وفوق كل هذا نجد إفريزاً بارزاً من المقربصات يعلوه ويتكئ عليه الرفرف الخشبى مع الدعامات الخشبية المتجهة إلى أعلى (لوحة مجمعة ١١. ١٢، ١٣). ويبلغ مقاس البوابة ٨,٩٠م عرضًا × ٩م ارتفاعًا، حيث تبدو كأنها حامل أيقونات ضخم مربع الشكل قائم على قاعدة من الرخام ذات درجات ثلاث، ووظيفتها أن تكون الواجهة الرئيسية والرسمية للمدخل المؤدى إلى قصر قمارش وقصر بهو السباع، كما تقوم هذه الواجهة بدور الستارة الفاصلة بين القطاع الخاص للقصر والقطاع العام فى ميكسوار. ومن هنا كان وجودها أمراً ضرورياً وعن عمد لفصل القصور الملكية للغرفة الذهبية التى كانت مخصصة لإقامة القائد أو من يقوم على الإشراف على هذا الجزء من "ميكسوار"، وقد شهدنا فى الفصل السابق أن مُلاك منازل النبلاء فى غرناطة (ق ١٣) كان يوجد فى منازلهم بائكة وصالة تشريفات مستطيلة فى منطقة الصدر، سواء كانت ذات غرف ملحقة أم لا، وهذا سبب كاف للقول بأن وظيفة الغرفة الذهبية هى أن تكون مقراً لأحد كبار البلاط بصفته المالك أو الذى يدير هذا الجزء من ميكسوار، وربما كان شخصية عظيمة تلقب بـ "مشوار" اعتباراً من عصر الموحدين، طبقًا لما يرى ليفى بروفنسال وهو منصب مماثل لمنصب "المحتسب".

ورغم أننا لا نعرف قصوراً عربية بها واجهات على شاكلة التى وصفناها، يجب أن ندرك أن كلاً من الملك ألفونسو الحادى عشر (١٣٤٤-١٣٥٤م) وبدرو الأول (١٣٦٤-١٣٦٧م) قد سبقا الملك محمد الخامس وجعلا قصورهما مسبوقة بصحون أو أماكن انتقالية، ويدخل هذا كله فى إطار الواجهة التى تشبه حامل الأيقونات التى أخذنا نراها فى مساجد فى المغرب مثل مسجد الأندلسيين بفاس (ق ١٣-١٤) والمدارس المرينية فى المدينة المذكورة ابتداء من مدرسة بوعنانية بفاس (١٣٥٠م). والواجهة المهمة من هذا الطراز التى نعرفها التى تنسب لهذا العصر هى الخاصة بقصر بدرو الأول - ألكاثار دى إشبيلية التى يبلغ ارتفاعها ١٥,٥٠م وعرضها ١١,٧٠م (١٣٦٤م) ولاشك أنها واجهة تسبق تاريخياً الغرفة الذهبية.

وترحيباً بهؤلاء الذين يدخلون من هذه البوابات العظيمة نجد أن الجزء السفلى من "ركاب" (قاعدة) الرفرف تحمل أبياتاً من الشعر حيث يتحدث المكان عن نفسه وأنه مقر العرش أى قلب المُلْك الناصرى وأن الباب عندما يفتح يجد فيه الزائر الكثير مما هو غربى فى أحضان ما هو شرقى، وأن الباب هو مفترق طرق، ثم يورد النص اسم أبى عبد الله (محمد الخامس) وألقابه (الغنى بالله). وعند فرنانديث بويرتاس الباحث الذى نشر رسماً دقيقاً للوحة (رسمه لوث روشى) فإن تاريخ الواجهة هو عام ١٣٦٧م، حيث إن هذا السلطان - طبقاً لما يرى جارثيا جومث - اتخذ لنفسه اللقب المذكور. ولم يتم بعد التأكد بشكل حاسم من هذه المعلومات، ذلك أنه يجب أن نضع فى الحسبان - كما سنرى - أن اللقب المذكور، "الغنى بالله"، نجده أيضاً فى قصر بهو السباع، وكذا فى منشآت أخرى لمحمد الخامس، وفى نظرنا فإن تلك كلها سابقة على عام ١٣٦٧م. وما ينبغى أن نسلط الضوء عليه فى الواجهة هو الإفريز العلوى من المقرنصات التى تتخللها الشعارات الناصرية بين العقود الصغيرة لآخر الفراغات (القطاعات) فى الواجهة، وهو الإفريز الذى نراه فى واجهة قصر بدرو الأول فى إشبيلية.

شهدنا إذن أن هناك بابين للواجهة الكبيرة (لوحة مجمعة ٩، ١، A) حيث يتم الدخول إلى الصحن من الباب الأيمن عندما يكون المرء قادمًا من الملاحق الكائنة فى الجهة الجنوبية بشارع ريال باخا، ليكون بعد ذلك (أى بعد المرور بانحناءين) فى مواجهة المدخل الفعلى الكائن بالجهة اليسرى المؤدية إلى قصر قمارش. وللوصول إلى هذا القصر يجب الولوج بدهليز ضيق ذى ثلاثة انحناءات لكل واحد منها كوة ومكان للجلوس، وهو نوع من السير على نهج المداخل الحربية المنحنية فى الأسوار الخارجية للحمراء. والشيء المثير للانتباه هناك بابان (أحدهما للدخول والآخر للخروج) فى الواجهة، حيث نراهما فى باب الرّبع Rubb بمراكش التى ورد ذكرها فى "القرطاس" عام ١٣٠٨م، وعلى هذا فمن خلال بوابات متتابعة لكل واحدة دخلاتها (mochetas) التى تخضع لرقابة الحراسة، نجد القصر الملكى قد أصبح المدخل إليه فيه شيء من الصعوبة. ورغم طابع الخصوصية لهذا الدهليز فإن حوائطه مزخرفة بأفاريز من المقربصات ومزخرفة بخطوط فاصلة وعقود صغيرة ومعينات ذات سعفات وأطباق نجمية ذات اثنى عشر طرفًا من تلك التى بدأت فى الزخارف الجصية الناصرية خلال القرن الثالث عشر (منزل العملاق برندة) (لوحة مجمعة ١٠، من ٣-١ إلى ٦)، كما أن الأرضية من الرخام فى صحن الغرفة الذهبية قد تزحزح وحلت محلها بلاطات مزججة بيضاء وصفراء وسوداء متداخلة بشكل متعرج (لوحة مجمعة ١٠، ٧).

ومن الجوانب المهمة أيضًا رفرف الواجهة، وقد سبق القول إنه ظل بحالة جيدة حتى القرن التاسع عشر بناء على اللوحات التى رسمها لويس، هذا الرفرف يمكن أن ينظر إليه على أنه تتويج للواجهة إلا أنه مكوّن أساسى فى التركيبة المعمارية للواجهة حيث نراه قد قام على دعامات جانبية تبدأ عند الوزرات المدججة للواجهة. هذه الدعامات عبارة عن عمودين صغيرين متراكبين لكل واحد منهما كابولى من السعفات المتداخلة حيث نرى فى الجزء العلوى شكل حرف S الموحدى فى العمودين العلويين. وفوق العمود الأعلى نجد إضافة هى عبارة عن مثلث Cartabon الذى يساعد على أن

تكون الكمرات الثلاثون Canecillas متجهة إلى أعلى (لوحة مجمعة ١١، رسم م. لوبث ريشي)، وقد شهدنا صورة مصغرة لهذه الواجهة، بأعمدتها الصغيرة والكوابيل التى تحمل الرفرف، فى البوابة المؤدية إلى جنوب ميكسوار (لوحة مجمعة ٦، ٧)، كما أن محمد الخامس أمر ببنائها فى مدخل المارستان بغرناطة، ولكل كمرة زخرفة من خمس ثمرات من الأناناس منحوتة فى كل ضلع ومرتبطة ببروز مضلع فى الوجه السفلى، ثم هناك تتويج لكل هذه المكونات نراه فى منحنى الحلية المعمارية المقعرة nacela على شكل مقدمة سفينة بها ضفائر وثمرة أناناس فى المقدمة. وقد بدأت هذه القطع فى الانتشار بسرعة ابتداء من ظهورها فى جنة العريف والبرطل، وكان هذا الظهور واضحًا فى رفارف قصر قمارش وقصر بهو السباع، ويلاحظ أن الكمرات (أطراف دعامة السقف) (لوحة مجمعة ١١، A) تكاد تماثل تلك التى نراها فى الواجهة محل الدراسة. وهناك توريقات ونقوش كتابية كوفية أو مائلة داخل عقود مزهرة أو فراغات مفصصة تغطى الكمرات وكذلك الشريط المزدوج للركاب (قاعدة السقف)، ويلاحظ أن النصف السفلى من الشريط به نقوش كتابية مائلة عبارة عن أبيات من الشعر تشيد بجمال الواجهة التى شيدها محمد الخامس لكنها دون الشعار أو الترس الناصرى الذى شهدناه فى الزخارف الجصية.

٤- قصر قمارش:

يؤدى الدهليز المنحنى إلى باب الغرفة الذهبية إلى الضلع الغربى لصحن الرياحين حيث نجد أن الضوء الخافت فى الصحون والفراغات السابقة قد أصبح نبعًا للوضوح حيث الأيام التى تسطع فيها الشمس، ينعكس شعاعها على أرضية من الرخام الأبيض ويخفف من قوته وجود ريحانتين اتخذ الصحن منهما اسمه، وهما واقعتان على جانبى بركة مياه هادئة مساحتها ٣٤,٧٠م × ٧,١٤م، وهذه البركة تقع فى منتصف الصحن المكشوف الذى تبلغ مساحته ٣٦,٥٠م × ٢٣,٤٠م)، ويزداد

عمق الشكل المستطيل بإضافة البانكتين فى الأضلاع الصغرى، وهما من الطراز الموحدى، وقد شهدنا مثيلاً لهما قبل ذلك فى صحن ساقية جنة العريف، ويلى ذلك صالات مثل صالة باركا (المركب) التى تتقدم الصالون الكبير لبرج قمارش المربع، والقبة الملكية ليوسف الأول. وعلى هذا نرى الملامح الكاملة لقصر ذلك العاهل الذى نشاهد اسمه على الزخارف الجصية الكائنة فى البرج الكبير، وما يساعد على نسبة المكان إليه أيضًا ضخامة المخطط رأسيًا وأفقيًا ابتداء من الأرضية حتى السقف على ارتفاع ١٩ مترًا وهذا يتوافق ويتناغم مع البوابات الضخمة فى القطاع الجنوبى للسور الخارجى الذى شيده يوسف الأول، ومع كل هذا لم تَزل المشكلات المتعلقة بتاريخ الصحن أو القصر، والسبب هو أننا عندما ننظر إلى الواجهة الضخمة للغرفة الذهبية نجد أن محمد الخامس قد أدخل عليها تعديلات مهمة من بينها صالة باركا والبوائك مع الخزائن alacenas كأنها غرف صغيرة فى الأضلاع، وكذلك الصالة التى كانت فى مقدمة الصحن لكنها زالت من الوجود، وفيها كان اسم محمد الخامس طبقًا لما يريده اتشبريًا .Echeverria وتزداد هذه المشكلات تعقيداً بالنسبة للحمام الملكى فإذا ما كان يوسف الأول هو الذى شيده مثلما يشير إلى ذلك وجود اسمه المكتوب على لوح من الرخام فى غرفة التسخين، فإن الزخارف الجصية فى غرفة الاستراحة أو صالة الأسرّة، التى تعرضت لعمليات ترميم متعددة ودهنت عدة مرات، كانت هناك عبارة زالت الآن من الوجود فيها كنية أبى الحجاج للأول (يوسف الأول) واللقب "الغنى بالله" لمحمد الخامس فى واجهة القصر.

كما نصطدم أيضًا بعراقيل أخرى ذات طابع آثارى فهناك الكثير من التساؤلات حول قطاع المداخل والدهاليز المؤدية للصالات الأولى القديمة المتخيلة التى زالت من الوجود، لأبى الوليد - إسماعيل الأول، وما إذا كانت التساؤلات نفسها تخيم على القصر الذى نقوم بدراسته بالدرجة نفسها. من البدهى أن يوسف الأول أقام برج قمارش مكان برج آخر أصغر منه بارز عن السور فى القطاع الشمالى الذى ظهرت

بعض أطلاله تحت الأرض ومن السهل نسبته إلى إسماعيل الأول أو من كانوا سابقين عليه مباشرة. وهنا من المفترض أن المكان الذى أقام به يوسف الأول برج قمارش الذى يليه المجلس أو صالة باركا التى شيدها ابنه أن يكون هناك قصر سابق أصغر حجمًا كان يضم صحنًا، وقد حل محله قصر الرياحين الحالى، وإلى القصر القديم ترجع بعض من أطلال الأسوار من الطابية وأجزاء من البركة وطبقة من الجص الأحمر، وقد أسفرت عن كل هذه الأدلة عمليات جسّ قام بها مورستو ثندويا فى الزاوية الشمالية الغربية. وعلى أية حال عرف قصر الحمراء فى هذا القطاع عمليات تعديل ضخمة حتى نهاية عصر محمد الخامس، وكانت تلك العمليات على حساب قصر يوسف الأول الذى يفترض أنه كان مقامًا هناك، ومن الأمثلة على ذلك نجد أنه من غير المتصور أن يكون برج بينادور **Peinador**، الذى يحدد نهاية السور الخارجى فى اتجاهين متضادين، له علاقة بالمنشآت القديمة إلى الضلع الشرقى للبرج، أى تحت برج قمارش الكبير وإلغاء الأغراض الحربية لهذا الجناح المهم. والمشكلة نفسها مازالت متمثلة فى الافتراض القائل بأن يوسف الأول كان قد أقام برج بينادور بسبب إلغاء القطاع الأيمن لبرج قمارش. وتؤدى بنا هذه الافتراضات إلى الظن بأن الزاوية الكبرى التى تنشأ فى السور، فى القطاع الذى به برج بينادور، التى بها استقر جزء من صحن لندراشا، كانت كلها إضافة فى عهد محمد الخامس، ذلك أن عملية ضم المزيد من الفراغات إلى الحمراء تتسم بصعوبة شديدة لوعورة الأرض وارتفاع التكلفة.

وعند النظر إلى إجمالى مخطط المنزل الملكى نجد من البدهى أن قصر قمارش – سواء المبنى الحالى أو المبنى القديم الذى يفترض أن إسماعيل الأول هو الذى شيده – كان عبارة عن مركز أو طبقًا لكلمات تورس بالباس النواة الأولى التى أضاف إليها محمد الخامس قصر بهو السباع وبذلك أنشأ إضافة فى المخطط، زاوية ٩٠ درجة محورها من الغرب إلى الشرق، وهذا معاكس للمحور الجنوبى الشمالى الخاص

بقصر قمارش. والتساؤل الذى يطرح نفسه بشأن قصر بهو السباع لمحمد الخامس هو ما إذا كان قد قام بمثل ما فعله والده فى قمارش، أى أعاد استخدام فراغات وصحن حديقة لقصر سابق يرجع إلى عصر إسماعيل أو يوسف الأول. وسوف تجد كل هذه التساؤلات التى طرحناها فى صفحات سابقة نوعًا من الإجابات عندما نقوم بدراسة قصر محمد الخامس.

الدراسة الوصفية للبوائك والصالات:

لوحة مجمعة (١٤: ١): يوجد ما يشبه الصحن، وهو عبارة عن واجهة البائكة الشمالية وبرج قمارش فى العمق، والبائكة مكونة من سبعة عقود أكبرها أوسطها وبه معينات توجد بين الأكتاف Pilastras العليا الخاصة بالطنف الفردى المصحوب بأشرطة من النقوش الكتابية، ٢ وفوق العقود نجد شريطًا عريضًا به بعض النقوش الكتابية، وفوقه هناك رفرف للحماية به كمرات Canecillas مائلة نحو الأعلى. وفى الخلفية، أى داخل الدهليز نجد الوزرات المزججة التى شهدت الكثير من أعمال الترميم وفوقها نجد شريطًا به وحدات من النقوش الكتابية. وهذه الواجهة، لكن بخمسة عقود ودون الوزرات المزججة، نجدها فى البائكة الشمالية لصحن الساقية الذى شيده إسماعيل الأول فى جنة العريف، ٣، ٦ على أطراف أضلاع البائكة نجد عقدًا نصف أسطوانى Peraltado ومضلعًا ويؤدى إلى ما يشبه الغرفة ذات القبة المقربصة حيث تعلو المقربصات رفارف من صنف الزخرفة نفسها وفوق الرفرف نجد نافذة غرفة فى الطابق الثانى، ويتكرر النمط نفسه فى البائكة الجنوبية (لوحة مجمعة ١٥: ٢)، والواجهة الحالية التى نراها فى الصورة مسبوقة بالبركة هى نفسها، التى نجدها فى اللوحة التى رسمها لويس خلال القرن التاسع عشر (٤) رغم أن هذه اللوحة ينقصها الـ Capulin المركزى للفرخ Alfarje (السقف) الداخلى للبائكة، وكذلك خط الشرّافات وبه برجن صغيرن فى الأطراف فوق السقف، ولا شك أن هذا العمل

هو وليد عمليات ترميم حديثة، رغم أن البرج الكائن فى الجهة اليمنى له سمات حددها جومث مورينو ووجدها شبيهة بآخر أكبر بعض الشىء، كأنه مرقب صغير، فى لوحة ترجع إلى القرن السادس عشر. وعلى أية حال فسيراً على ما ورد فى اللوحة التى ترجع إلى القرن التاسع عشر نلاحظ وجود فراغات أو مربعات يفترض أن تكون الأبراج فيها وهى لاحقة - من وجهة نظرنا - على غزو غرناطة، ٥: يوجد فى بطن العقد المركزى للبائكة، وفوق التاج المكوّن من مقربصات، والحلية المعمارية المتموجة Cimacio، كتلة متوازية السطوح - مثلما هو الحال بالنسبة لباقى العقود الجانبية - وعليه نقش كتابى بالكوفية يقول "لا غالب إلا الله" وتقوم تلك الكتلة بدور منطقة الانتقال بين العمود والعقد، ولهذا الأخير إفريز من المقربصات منبتها نقوش كتابية. وهذا الصنف من الحلول الذى يسلط الضوء على المرونة التى عليها البائكة يرجع فى أصوله إلى العقود الثلاثة لمدخل مجلس السراى الشمالى لجنة العريف، غير أن وظيفة إفريز المقربصات نجدها هنا معكوسة. والحل المعمارى الذى نجده فى قمارش هو نفسه الذى تحدد وجوده فى بوائك صحن السباع، الأمر الذى يقودنا من حيث المبدأ إلى التفكير فى أن كلتا البائكتين هما من الأعمال المعمارية التى ترجع إلى عصر محمد الخامس، ويؤكد هذا وجود بعض تيجان أعمدة تلك البائكة وعليها اسم الطائفة الناصرية محفوراً وبه اسم السلطان، (٧) وهذا يتكرر، ولكن فى شكل مصغّر، فى عقدين من العقود التى توجد على جانبى العقد المركزى فى نهاية السبيكة Sebka الخاصة بهما (٨). وبالنسبة للمعينات الخاصة بالعقود نلاحظ وجود اختلاف من عقد لآخر، ففى العقود الثلاثة التى توجد فى كل طرف إلى جوار العقد المركزى نجد معينات شبيهة بتلك التى نجدها فى البائكة الجنوبية لصحن الغرفة الذهبية، وفى عقود أخرى فى بوائك قصر بهو السباع، بينما المعينات تتسم بأنها تقليدية فى العقود الجانبية وتعتبر من الصنف الذى نجده فى جنة العريف.

لوحة مجمعة ١٥: ١ البائكة الجنوبية للصحن، ٢: مسقط رأسى أعده تورس بالباس :A رؤية شاملة لقصر قمارش، وفى العمق نجد البائكة الجنوبية (إكسيومترية axiometria للخطة الخاصة بكل من الحمراء وأليخارس Alijares). وتعتبر البائكة الشمالية للصحن صورة طبق الأصل للسابقة، بما فى ذلك الوزرات المزججة فى الخلفية وكذا الغرف الصغيرة التى توجد فى الأطراف، ولها قباب صغيرة من المقربصات، جرى دهانها مؤخراً على يد جاسبار أراندا باستور، ورغم هذا فإن التوازى بالنسبة للواجهة الشمالية يضيع بسبب إضافة طابق (ميزانين) له نوافذ، إضافة إلى نظام آخر من البوائك عقودها مصغّرة لهذا السبب، ولها بنيقات (طبلات) تتسم بالبساطة بدلاً من المعينات التى توجد فى البائكة السفلى. وللتوصل إلى حل لمشكلة العقد المركزى ذى الاستدارة المنفرجة والمفتاح الذى نجده فى منطقة الرفرف الذى يتوج البائكة بالكامل (لوحة مجمعة ١٦: ١) لجأ المعماريون إلى ما هو معهود فى العمارة المغربية السائدة خلال القرن الرابع عشر، وهو ما نراه فى مدرسة بوعنانية بفاس (لوحة مجمعة ١٧: ١): حيث نجد عقداً زائفًا مسننًا ومكونًا من دعامتين (Zapatas) متدرجتين تحملهما كوابيل سميكة من المقربصات، قد قدمنا بدراستها فى قبة ميكسوار. وخلال القرن التاسع عشر، واستناداً إلى لوحة لويس (٥) نجد أن البائكة الشمالية كان بها قاعدة درابزين خشبية مثل تلك التى نراها فى المنازل الناصرية والموريسكية خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وخلال الأعوام الأخيرة حل محلها صنف آخر مشكلاً مجموعة شبابيك (٤). وفيما يتعلق ببطن عقود البائكة السفلى نجد زخارفها الأساسية هى النباتية من سعفات وحشو من الأكانتوس المزهرة على النمط المتكامل والمتطور وهو نمط يرجع إلى عصر محمد الخامس أكثر من نسبته إلى عصر يوسف الأول (٦، ٧). ويضم الشكل ١٥ مجموعة من اللوحات والأشكال التى نلاحظ فيها كيف أن الرفرف الخاص بالبائكة السفلى يسير على نفس مستوى المنازل الكائنة فى الضلعين الشرقى والغربى للصحن.

لوحة مجمعة ١٦: ٢: (أرشيف المخططات التابع لإدارة قصر الحمراء) الواجهة الكائنة فى الصالة شبه المربعة التى زالت من الوجود التى كانت تقوم عليها صالة عليا وطابق ميزانين، وفى المحور المركزى نجد فراغات الأبواب، حيث يلاحظ أن السفلى له ثلاث نوافذ ذات أقواس نصف أسطوانية، ٣: نموذج لواجهات الصالات ذات الغرف الكائنة فى الأضلاع الكبرى فى الصحن ولها النافذتان ذات العقود نصف أسطوانية التى شهدنا مثلها فى محراب مسجد ميكسوار، وفى مدخل صالة الغرفة الذهبية. وطبلات العقود مزخرفة بتوريقات ذات أساليب مختلفة، جرى ترميم بعضها، وتبرز من بينها زخارف عقد الضلع الغربى من خلال لفائف أو تجاعيد أو أشكال نباتية تنسب إلى الأسلوب الطبيعى فى عصر محمد الخامس (٣). لوحة مجمعة ١٧: ٢، ٤، ٥، ٧: أفاريز من الجص فوق وزرات مزججة، داخل البائكة الشمالية وهناك جزازات عليها نقوش كتابية مائلة عبارة عن أبيات شعر ألفها الوزير ابن زمرك مادحًا محمد الخامس وذلك بعد مرور فترة قصيرة على قيام هذا الأخير بغزو بلدة الجزيرة عام (١٣٦٩م)، وقد تأكدنا من وجود هذا الاسم فى النقش الكتابى المائل فى المستيطلات. هذه الأخيرة هى ذات أطراف مفصصة وتدخل فى تبادل مع الميداليات **medallones** المفصصة وذات الزخارف الطبيعية، كذلك نجد ترس الجماعة فى المركز وهى التابعة للعاهل المذكور (٣) واللوحة رقم (٦) تشبه فنيًا، ومن حيث النقوش الكتابية المائلة، ما نجده فى صالة الشقيقتين فى قصر بهو السباع مع وجود أبيات قصيدة لابن زمرك ذات طابع سياسى.

لوحة مجمعة ١٨: ١: يتم الدخول إلى صالة باركا من خلال العقد المركزى الموجود فى البائكة، واسم الصالة هذا مرتبط بالشكل البيضاوى **eliptica** الذى عليه سقفها الخشبى الذى احترق عام ١٨٩٠م، وقد أثر الحريق أيضًا على السقف المستوى الخاص بالبائكة. وسيرًا على نموذج سراى جنة العريف نجد أن كلاً من صالة قمارش وبرجها يشكلان فى المخطط حرف **T** مقلوبًا. أما ما هو موجود فى صالة باركا فهو عبارة عن دهليز أو ردهة أو مجلس تشريفات ذى إيوانات ذات

أسقف مستوية، وذلك ما نجده في الأطراف التي يتم تحيط بها العقود نصف الأسطوانية. ولابد أن الصالة ترجع إلى عصر يوسف الأول - استنادًا، على الأقل، إلى مخططها المعماري - كما جرت عليها تعديلات جوهرية في عصر محمد الخامس الذي يكنى "بأبي عبد الله" وتظهر هذه الكنية في العقود والكوّات، بالإضافة إلى الترس الخاص به الذي نراه على الحائط. وعلى جانبي عقد المدخل، من الجهة الداخلية، نجد كوتين مسننتين، هما من سمات المجالس في منازل علية القوم والقصور الغرناطية، ويأتي ذلك منذ البداية (في منزل العملاق برندة على ما يبدو) أي القرن الثالث عشر، وفي القرن الرابع عشر نراها لأول مرة في السراي الشمالي لإسماعيل الأول بجنة العريف. ودون أن نرحل عن المحور المركزي لصالة باركا ننتقل إلى القبة الملكية المسماة قبة قمارش (٣)، (٤) من خلال العقدين الكبيرين نصف الدائريين، حيث نجد العقد الكائن في الداخل ذا بطن مزخرف بالمقربصات إلى جوار عقد الصالة الرئيسية لبرج الأسيرة وهو أول عقد من نوعه في الحمراء. ومساحة مخطط صالة البرج مربع الشكل (١١,٣٠م للضلع)، كما أن الارتفاع يصل إلى ١٨,٣٠م مع وجود ثلاث كَمَرات (غرف صغيرة) في النوافذ عمق الواحدة منها ٢,٩٠م × ٣م من حيث الواجهة (٢) والغرفة المركزية هي الأكبر من حيث الاتساع ودرجة الزخرفة مثلما هو الحال في تلك الأماكن المخصصة للصفوة أو الحكام. والغرفة الرئيسية (المركزية) الكائنة في الحائط الشمالي كانت مخصصة لعرش يوسف الأول. ومثل هذا الثالوث من العقود ذات الدرجات المتفاوتة سبق أن رأيناه في الغرفة الملكية بغرناطة. وبناء على النقوش الكتابية في الصالة فإنه يطلق عليها مسمى قبة أما الغرف الصغيرة في الحوائط فيطلق عليها اللفظ نفسه مصغرًا "قبيبات" حيث نجد أن الوسطى - في الجدار الشمالي - أكثر زخرفة على الحوائط والسقف، ذلك أنها - كما سبق القول - كانت مخصصة للعرش، كما نجد اسم صاحب العرش أو العاهل منقوشًا. كذلك نجد كنيته "أبي الحجاج" منقوشة في أماكن أخرى. وعلى هذا فإن عمارة الصالة وزخرفتها ترجعان إلى هذا العاهل وذلك ابتداء من عقد المقربصات المذكور (عقد المدخل) وكذلك السقف الخشبي والزخارف الجصية والوزرات المزججة.

وعلى جانبى عقد المقربصات (المدخل) نجد كوتين مسننتين فى الداخل من الجهة الجنوبية (الحائط الجنوبى) (٣) وذلك إحلال لهما محل الغرف الصغيرة التى توجد فى الأضلاع الأخرى التى كانت قائمة فى العمارة الإسبانية الإسلامية. وعندما نضع فى الحسبان الحائط الشمالى كأساس فإن الحوائط تضم زخارف موزعة على سبع مساحات: الوزرات المزججة وعقود غرف النوافذ مع شريط من المعينات وإفريز العقود الصغيرة المترابطة ونصف الأسطوانية وإزار من النقوش الكتابية الكوفية داخل لوحات مفصصة وإفريز عريض من التشبيكات ذات الاثنى عشر طرفًا وشريط آخر جديد من النقوش الكتابية التى تحمل اسم يوسف الأول والقطاع الخاص بالنوافذ الخمس ذوات العقود نصف الأسطوانية (الإجمالى ٢٠ نافذة نظريًا) مثلما هو الحال فى الغرفة الملكية بغرناطة، وفوقها نجد السقف الخشبى الذى وصفناه فى بداية هذا الفصل. إذا كان صالون قمارش (يوسف الأول) القطعة الأساسية فى القصر، فإنه يتسم بالضخامة والأبهة، وتوجد به مسحة من الحزن والظلال ويشبه ضريحًا Panteon أكثر من كونه صالة للعرش، ومسحة الحزن هذه مردها إلى قلة الضوء الذى يدخل إليه وبالتالى فالصورة هناك ضعيفة، وهذا هو عكس ما عليه النماذج الملكية الأخرى التى أقامها محمد الخامس حيث الفراغات أكثر إثارة للراحة وأكثر ضوءًا. ويمكننا من خلال العمارة أن نقيم نوعًا من التوازى بين ما فعله عبد الرحمن الداخل والحكم الثانى من ناحية ويوسف الأول ومحمد الخامس من جهة أخرى. كان يمكن للأبناء بعد وفاة الآباء أن يقيموا مدينة الزهراء أو قصر الحمراء بشكل مختلف عما ورثوه، وهذا ما سنراه عندما ندرس قصر بهو السباع، وكشاهد على ما فعله الآباء لم يتبق أمامنا إلا صالون قمارش رغم أنه لم يكن يروق للابن الذى يمكن له أن يفخر بأن يده لم تمتد لما فعله الوالد اللهم إلا القليل من الزخارف الجصية.

لوحة مجمعة ١٩: ابتداء من القرن الثالث عشر أصبحت منازل علية القوم تضم كوتين مزخرفتين عند المدخل إلى صالة التشريفات وذلك كتتويج للعضادات. وتظهر

هذه على شكل حامل لبطن العقد (٣) وعقد المقربصات المؤدى إلى مدخل صالة قمارش حيث نجد كوة رائعة لها عقد صغير نصف أسطوانى محاط بنقوش كتابية مائلة تضم اسم يوسف الأول وإشارة إلى وظيفة هذه الكوّات "حيث يظهر كوب الماء الذى عند..." وتركز على رفعة العقد: "أنا قوس قزح عندما أتجلى أما الشمس فهى سيدى أبى الحجاج" (١) يرتبط ذلك بإصلاحات أدخلها محمد الخامس التى سندرسها لاحقًا، وقد أدخلت تلك الإصلاحات المتمثلة فى كوتين على جانبى عقد المدخل لصالة باركا، والعقود من الرخام يتوجها إفريز من المقربصات، وتضم النقوش الكتابية الكائنة فى المساحات المستطيلة إشارة جديدة إلى المياه وإلى كنية "أبى عبد الله" الخاصة بمحمد الخامس. وبين صالتى باركا وقمارش نجد دهليزًا ضيقًا له بابان صغيران عند الأضلع يؤدى أحدها (٢) إلى سلم صاعد إلى شرفة برج قمارش، ورغم أن عقد الباب قد أعيد بناؤه فلا تزال هناك زخارف تشير إلى ما كان متبعًا فى عصر محمد الخامس إضافة إلى الشعار الناصرى. وقد أشار تورس بالباس فى هذا المقام إلى أن هذا الجزء يتوافق مع عقود محراب أو محاريب المساجد، أما فى العمق فنجد ما يشبه الكوة ذات العقد المضلع gallonado ذى الشكل المتقادم بعض الشىء. وعلينا ألا ننسى أن هذا الصنف الأخير من العقود يرجع إلى القرن الثالث عشر من حيث أصوله، وقد جرى تسجيله فى برج الأسيرة بقصر الحمراء. ولو كانت هذه الواجهة صوب الجهة الجنوبية الشرقية بشكل أكبر لقلنا إنها المكان الذى كانت تؤدى فيه الشعائر الدينية فى عصر محمد الخامس، على أساس أن هذا الاسم يظهر على حوائط الدهليز، وعلى ما يبدو فإن التجاعيد التى نراها فى العقد الحدوى، كانت من سمات المداخل إلى المحاريب، وقد شهدناها فى المدخل إلى مصلى الجعفرية، ثم بعد ذلك شهدناها ابتداء من مسجد أبى الحسن فى تلمسان فى نهاية القرن الثالث عشر، وفى مسجد سانتا ماريا دى رندة ومصلى مدرسة غرناطة ليوسف الأول ومصلى ميكسوار بالحمراء، وهذا لا يمنع أن نشهدها فى عقود أخرى فى مبانٍ غير مخصصة

للطقوس الدينية فى الحمراء (انظر الفصل الحادى عشر، شكل ٢٢ والزخارف الجصية شكل ٣٧). ولهذا فإن ربط العقد بمحراب خاص ومفترض لا يمكن فهمه بالدرجة الكافية، وهنا علينا أن نذكر أن الشريعة الإسلامية واضحة فيما يتعلق بوجهة المحاريب وهذا ما تأكدنا منه فى المصليات التى تعرضنا لها بالشرح فى الحمراء، وهناك أدلة أخرى فى هذا المقام نشهدها فى حصن Ambra فى أليكانتى حيث يوجد مصلى صغير مستطيل الشكل ولم يأخذ الوجهة الصحيحة للقبلة غير أن المحراب موجه بطريقة واضحة نحو الجنوب الشرقى. وكان من الممكن التوصل إلى حل مماثل فى قمارش لكن لم يتم اتخاذه.

لوحة مجمعة ٢٠، ٢١: مقربصات. أشرنا فى الصفحات السابقة فى معرض مدخلنا لدراسة العمارة فى الحمراء إلى الدور المهم الذى لعبته زخارف المقربصات فى الإنشاءات التى تمت فى عصر محمد الخامس، وانعكاساتها أيضًا على مخطط قصر قمارش (شكل ٦) وهى فى أغلبها تنسب إلى ذلك العاهل بما فى ذلك تلك الخاصة بعقد المدخل إلى صالة باركا التى نراها متجسدة فى الأشكال التى بين أيدينا. أراد محمد الخامس من خلال مشروعه الطموح الخاص بالتعديلات على قصر الحمراء الإعلاء من شأن صالة باركا واتخاذها كصالة تشريفات وكانت صالة للعرش مؤقتة فى برج قمارش الخاص بوالده وتم احترام كل ما فيها لأسباب نجهلها، وربما كان ذلك احترامًا للمقر الناصرى فى هذا النطاق الطبوغرافى الذى أقره والده وكذلك إسماعيل الأول، وأيا كان الوضع فإن صالة باركا بعقد المقربصات الرفيع الخاص بها (عقد المدخل) وكذا القبة، جعلت الصالة الأخرى الكائنة فى السراى الشمالى لجنة العريف تبدو كأنها أقل شأنًا. ويتسم المدخل بوجود عقد جديد به ستارة من المقربصات (١)، (٢) مصحوبًا بالنوافذ الكلاسيكية الثلاثة فى القطاع الثانى، وبالنسبة للمسقط الرأسى نلاحظ كثرة الزخارف ولكن بطريقة متدرجة، فهناك الوزرة الملساء ثم كوة من الرخام مزخرفة (لوحة مجمعة ١٩، ١) ولها عقد صغير به نقش من

الكتابة الكوفية فيه لفظة "اليُمْن" وبطن هذا العقد يضم مجموعة من *مناطق الانتقال* المشطوفة والمتراكبة مع بروز المقربصات نحو الأسفل فى شكل متوازٍ ومتدرج الأمر الذى يساعد على أن يضم المحور مجموعة من القباب الصغيرة ذات الأمتار أبرزها القبة الكائنة فى المفتاح Clave ويقوم هذا الشكل بعملية تخريم الإطار (الشارع) المركزى، المحاط بشارعين أصغر وزخارف أبسط، ويمكن مشاهدته بشكل جزئى فى المسقط الرأسى للعقد (انظر شكل ٧٢). هذا الولع بزخرفة المقربصات مردّه إلى العقود الموحدية فى الكتبية بمراّكش، كما سنرى فيما بعد، كما أن هذا الابتكار ظهر لأول مرة - حسب علمنا - فى الأندلس فى منزل ناصرى يسمى منزل أبى مالك برندة وفى بائكة البونديجا (مخزن الفحم فى غرناطة) الذى يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر (انظر الفصل الرابع شكل ٢٢)، ووصل إلى السراى الشمالى فى جنة العريف وإلى عقود يوسف الأول ومداخل أبراج قمارش وبرج الأسيرة، غير أن تكوينات المقربصات تفتقر فى مثل هذه الحالات إلى الرشاقة ودقة التنفيذ التى نجدها فى صالة باركا. وفى الشكل ٢١، ٣، ٤ أضفنا دراسة عملية لقبة المقربصات حسبما نراها الآن، وكذا للكوات التى نجدها فى أطراف البائكة الشمالية فى صحن الرياحين رغم ما دخل عليها من ترميمات، حيث نرى مناطق الانتقال المشطوفة dearistas تسير على نهج العقود المتعددة الخطوط والمتراكبة، وتمتد حتى قمة المصد almizate حيث نرى هناك ثلاث حطّات من المقربصات ذات القبيبات ذات الأوتار من النوع الخلافى. ومن تنويعات هذه القباب ما نراه فى قباب الكوّات الكائنة فى البائكة الشمالية لجنة العريف التى يمكن أن تكون قد أضيفت خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر.

لوحة مجمعة ٢٢: طبلات عقد ذى ستارة خاص بمدخل صالة باركا. هناك ثلاثة صور جميلة، تمثل الأولى والثانية طبلات القطاع الخارجى للعقد، أما الثالثة فهى خاصة بالجزء الداخلى. والمنظور الجانبى للأولى والثانية نجده عبارة عن مقربصات فى حالة ستارة معوجّة للتوافق مع اللفائف ذات ثمار الأناناس وغصون ذات أوراق

على شكل قلوب فى تطور حدّ من الطراز الطبيعى والتجديدى الذى يستوحى الزخارف الجصية المدجنة فى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، وهذا الأسلوب هو المسيطر على جميع الإنشاءات التى تمت فى عصر محمد الخامس. ووسط الطبلة الداخلية نجد ميدالية ذات فصوص تحمل عبارة "لا غالب إلا الله" بخط مائل.

لوحة مجمعة ٢٣: نجد القبة الخشبية كصالة باركا، فهى فى حد ذاتها إنجاز رائع من الناحية التقنية على يد النجارة العربية، وتم التوصل إلى حل خاص بوضعيتها من خلال مناطق الانتقال الكلاسيكية، غير أنها لما كانت هنا عبارة عن جص، اتخذت زخرفة المقربصات مكونة بذلك تركيبة ذات رؤية مزدوجة حسب المسقط الرأسى أو الأفقى مثلما هو الحال فى نماذج جرت دراستها. كما نجد مناطق الانتقال فى هذه الأخيرة – ومعها القطع المستطيلة والمثلثة والمعينات المحيطة بتشبيكة ذات ثمانية أطراف – ذات أوتار على الطريقة الخلافية وخاصة المركزية. ويلاحظ أن الشكل المقبى ومناطق الانتقال من خلال المقربصات مزخرفة وتجد حلولاً فنية مماثلة للتى فى الأكشاك نصف الأسطوانية التى نجدها فى بهو السباع.

لوحة مجمعة ٢٤: النجارة. نجد أن حوائط الضلعين وبوائك الصحن لها رفارف معلقة فى الهواء (بارزة) من الخشب مع أطراف الدعامات مائلة إلى الأعلى، وفى أغلب الحالات تم إحلالها ودليل هذا ما نراه فى بعض أطراف الدعامات وبعض المنايم (٤-١) (٥-١) وقد رسمها كلها كل من بيكا توستى وآخرين من هؤلاء الذين مرّوا بالحمراء على زمان تورس بالباس، ذلك الباحث الذى نشر دراسة شاملة تتناول الرفارف الإسبانية الإسلامية. ويلاحظ أن نموذج أطراف دعامات السقف فى قمارش (الذى شهدناه قبل ذلك فى بائكة صحن ماتشوكا) ذو نهايات مدببة وبروفيل كأنه مقدمة مركب مصحوباً بأشكال ثمار الأناناس فى الجبهة الخارجية، وهذا سير على النموذج الغرناطى الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر الذى قمنا بدراسته قبل ذلك. ورغم تدمير الحريق لهذا السقف عام ١٨٩٠م فإن السقف المستوى للبائكة الشمالية

تم ترميمه بإحلال القطع التى نجت من الحريق (١). الأمر إذن عبارة عن مسطح به طبق نجمى من ١٢ طرفًا مربوطًا بأشكال نجمية من ثمانية أطراف، وفى الوسط نجد حطة من المقربصات نجد فيها المنكب عبارة عن أشكال نباتية اتخذ شكل قبة صغيرة فوق السقف (شكل ١٤، ٢)، وعندما لم نر هذه فى اللوحة التى رسمها لويس فإننا يجب أن ننسبها لمن قاموا بعملية الترميم. وفيما يتعلق بالبعد الصاعد للبائكة صوب برج قمارش نجد أن أعمال النجارة تتسم بالحيوية، ففى المقام الأول نجد القبة شبه مستديرة، وهى التى نجدها فى صالة باركا (٦)، (٧)، (٨) وتتكون من شكلين نصف أسطوانيين فى الأطراف الواقعة فوق منطقة الانتقال المكونة من المقربصات التى أشرنا إليها. وهى مزخرفة بشبكة من الأطباق النجمية على سقف مغطى الهيكل ataujerada والموضوعة فى ثلاثة مستويات طولية إضافة إلى مستويين صغيرين فى الأطراف حيث نجد فيهما أطباقًا نجمية من ١٢ طرفًا مترابطة بأشكال مثمنة وأشكالاً نجمية من ستة أطراف وربما كانت نقطة الانطلاق هى الشبكة الكلاسيكية ذات الأشكال المثمنة والأشكال النجمية ذات الأطراف الأربعة التى نراها فى وزرات صغيرة فى الحمراء. وفى نهاية المطاف نجد أن سردهينذر Cerdeshneider رسم لنا مجموعة من الأطباق النجمية التى ترتبط بمهارة بمنحنيات القبة (٧) ويمكن مقارنتها بقبة نصف أسطوانية توجد فى أكشاك بهو السباع، التى تضم أيضًا أطباقًا نجمية مشابهة من ١٢ طرفًا، وكلا العملين هما نتاج أيد مدرّبة لنجارين محترفين وضعوا أنفسهم لخدمة محمد الخامس.

وعندما ندخل صالة قمارش نجد غرف النوافذ ذات أسقف خشبية مسطحة أو أنها كانت ذات قباب، وبعضها هو ثمرة عمليات ترميم حديثة، غير أنه لا تزال هناك بعض القطع التى ترجع إلى العصور الوسطى (٤، ٤-١ فى الحائط الشمالى) (٣، فى الحائط الغربى) و (٩)، (١٠) فى الحائط الشمالى، وهى ذات بنية مشطوفة حيث نلاحظ أن أطرافها تضم تشبيكات ذات ١٢ طرفًا مصحوبة بأخرى مكونة من ستة

أطباق نجمية كل من تسعة أطراف وكلها فى تناغم مع الثُمانى الأطراف فى كل من التربيعة والمصد. يتكرر هذا الصنف من الأسطوانة غير المسبوقة فى غرناطة – على الأقل – حتى عصر محمد الخامس في التشبيكات الخاصة بالنوافذ الكائنة فوق عقد مدخل صالة باركا، والشىء الغريب أنه ربما كانت هناك سابقة نراها فى زخارف جصية طليطلية مدجنة فى دير كونثبثيون فرانسيسكا، وفى "ورشة المورو"، وهنا لا ينبغى أن ننسى أيضًا وجودها فى مسجد سيدى "أبو مدين" فى تلمسان (١٣٣٨م). غير أن هذه التحفة النجارية الموروثة عن العصر الناصرى جاءت لتغطى قبة قمارش التى قمنا بتحليلها فى المدخل إلى عمارة قصر الحمراء (شكل ١٢).

لوحة مجمعة ٢٥: التشبيكات: واستمرارًا للفن الهلنستى كان من المعهود أن نجد فى الموروث المعمارى الإسلامى تشبيكات مفرغة مصنوعة من الحجارة أو الجص وموضوعة فى النوافذ العليا، وهى تشبيكات ذات أشكال هندسية متنوعة، وأبرزها فى المغرب الإسلامى ما نراه فى المسجد الجامع بقرطبة وفى بعض التشبيكات التى عثر عليها فى "الصالون الكبير" بمدينة الزهراء، وهى النماذج الأولى المعروفة فى عمارة المنازل والقصور الإسبانية الإسلامية. واستمر هذا التقليد على مدى القرون ١١، ١٢، ١٣ وتتوّج خلال القرن ، ١٤ وتم تركيب التشبيكات فى النوافذ ذات العقود نصف الأسطوانية التى توجد فى واجهة العقود المؤدية إلى صالات التشريفات، وكان الغرض منها المزيد من الضوء إلى الداخل وكذا لغرض التهوية وذلك عندما يتم إغلاق دلفتى الباب. ومن النماذج التى يمكن أن نراها على الأبواب الكائنة فى الأضلاع الكبيرة فى صحن الرياحين يمكن العثور على ثلاثة – على الأقل – أصلية (١، ٢، ٧). فالأولى ذات شكل نجمى من ١٢ طرفًا يحيط به أربعة أشكال مثمنة، وهذا موروث قديم، حيث نراه فى مسجد تازا، ثم نجده يعاود الظهور فى المعبد اليهودى الترانستو، أما الثانية فإننا نجهلها، بينما السابعة نجدها فى جنة العريف، وهى ذات أشكال سداسية ذات خطوط مائلة، وربما كانت نوعًا من السير على نمط إشبيلى، ابتداء من نوافذ صحن

الجص فى قصر إشبيلية، ثم تم تقليدها بعد ذلك فى واجهات قصر بدرو الأول ذى الطراز المدجن. وفوق عقد المدخل إلى صالة باركا نرى نوافذ ثلاثًا (٣)، (٤)، حيث نجد أن رقم (٣) تضم أسطوانة عبارة عن طبق نجمى من اثنى عشر طرفًا فى غرفة صغيرة بصالة قمارش. وفيما يتعلق برقم (٤) فإننا نجهل أصولها وربما كانت أصيلة. كما يوجد أيضًا فوق العقد الأول للمدخل إلى قمارش من صالة باركا ثلاث نوافذ، وهى نوافذ مطموسة (٥)، (٦) حيث يلاحظ أن النوافذ التى توجد فى الأطراف ذات أطباق نجمية من ٢٤ طرفًا داخل اثنى عشر ضلعًا تم تقليدها فى صالون السفراء بقصر بدرو الأول فى إشبيلية وقام بزخرفتها عرفاء محمد الخامس. نرى أيضًا مثل هذا الصنف من الأطباق النجمية ذات ٢٤ طرفًا فى الزخارف الجصية فى ورشة المورو بطليطلة. أما الطبق النجمى ذو الستة أطراف والمصحوب بمجموعة من الأشكال المثمنة والسداسية الأضلاع (اللصيق بأعمال النجارة والوزرات المزججة فى قصر بهو السباع) فهو شبيه بالتشبيكات التى شهدناها فى القصر الذى زال من الوجود الذى كان يقع فى ميدان بيانوبيا بغرناطة، وكان يرجع إلى النصف الثانى من ق ١٤ .

لوحة مجمعة ٢٦: زخارف جصية حائطية. ظلت الحوائط فى قصر قمارش محافظة على الموروث الكائن فى شبه جزيرة أيبريا الذى كان سائدًا منذ القرن الحادى عشر، ورغم ذلك فوجوده قائم فى منازل غرناطية ترجع إلى القرن الثالث عشر، ويلى ذلك البوائك فى البرطل والسراى الشمالى بجنة العريف. ومن المعتاد أن نرى فى جميع هذه الأبنية تلك الأفاريز العالية التى تلامس السقف. وانطلاقًا من الغرفة الملكية بغرناطة يمكن أن نرى نموذج الأفاريز التى توجد فوق الوزرات المزججة التى انتقلت إلى غرف البرطل وجنة العريف وبرج الأسيرة وبرج قمارش. وكانت موجودة بشكل استثنائى - كما شهدنا - فى بوائك صحن الرياحين فوق وزرات لابد أنها كانت مزججة، وهذه الحالة الأخيرة أحد ابتكارات مملكة محمد الخامس. وإذا ما

نظرنا للحوائط فى كل من صالة باركا وصالون قمارش وجدناها مزخرفة بالكامل بزخارف جصية تبدأ فوق الوزرات المزججة، وهذا الأسلوب هو ما نطلق عليه الزخرفة الشاملة وذلك مقارنة له بالزخارف التى نراها فى الغرفة الملكية وفى منازل علية القوم من الناصريين خلال القرن الثالث عشر، ولابد أنها - أى هذه الزخرفة - قد بدأت فى العمارة الملكية خلال القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر. وبناءً على هذا نجد أن صالات قصر قمارش ترتبط مباشرة بالزخرفة الكاملة التى نجدها فى برج البرطل والأبراج الملكية فى جنة العريف، وبرج الأسيرة والبرج الصغير الكائن فى صحن ماتشوكا، إضافة إلى قصر شنيل بغرناطة، وقد تمت زخرفتها كلها بين عصر محمد الثالث ويوسف الأول.

ومن بين الأشكال الزخرفية المهمة ضمن الزخارف الجصية تبرز تلك التى نجدها فى الإفريز العلوى للبائكة الجنوبية (١) حيث الأشكال الهندسية فيها تشبه ما عليه الزخارف الجصية الغرناطية والملقية (دير سانتا كلارا فى ملقة) التى ترجع إلى النصف الثانى من ق ١٤، ونرى هذا الشكل فى الأبواب المدجنة فى الأديرة الطليطلية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر. ونجد فى صالة باركا عدة أشكال (٢، ٣، ٤، ٤-١، ٥) حيث (٢) عبارة عن أشكال نجمية من أربعة أطراف وأشكال مثمنة ذات خطوط منحنية ينضم إليها ترس جماعة محمد الخامس. ويذكرنا هذا النموذج بتلك التى نراها فى زليج أرضية برج بينادور الملكة. أما رقم (٣) فهو عبارة عن شكل تقليدى من المعينات والعقود المتشابكة من خلال ميداليات مفصصة مصحوبة بشعار الجماعة الناصرية، وهى لا تحمل أية نقوش كتابية على ما يبدو. والشكل ٤-١، هو عبارة عن مجموعة من الأشرطة المتموجة عليها نقوش كتابية وسعفات ذات أسلوب تقليدى متكامل نراه فى بطون العقود. والشكل رقم (٥) يذكرنا بنمط نراه فى بوابة الغرفة الذهبية وهو عبارة عن ميداليات مفصصة مترابطة تضم شعار الجماعة الناصرية، ويتكرر هذا فى الشكل رقم ٤، ومن صالة قمارش يمكن أن نبرز خمسة

أشكال (من ٦ إلى ١١)، ٦: عبارة عن إفريز يقع فوق الكوات الكائنة على جانبى عقد المدخل والموضوع تقليدى موروث من العصر الموحدى وكان مستخدماً فى الزخارف الجصية الغرناطية ق ١٣، الشكل ٧: من الغرف الصغيرة الجانبية وله سوابقه فى الغرفة الملكية بغرناطة وكذا فى الغرف العلوية فى البرطل، ٨: طبق نجمى من ١٦ طرفاً فى الغرفة الخاصة بالنافذة المركزية فى الحائط الشمالى التى كانت مستخدمة قبل ذلك فى التشبيكات الخاصة بالغرفة الملكية بغرناطة، وجنة العريف وقصر شنيل، ٩: طبق نجمى من ١٢ طرفاً فى إفريز عريض يحيط من الأعلى بكل أنحاء الصالة. وقد ولد هذا الشكل فى الوزرات المزججة فى الغرفة الملكية بغرناطة، ثم تكرر فى الوزرة المزججة فى برج البرطل وقصر شنيل والزخارف الجصية العلوية فى صالة بنى سراج، ١٠: طنف أو شريط يقع فوق مداخل الغرف الصغيرة بالصالة، ١١: ينسب إلى واحدة من الغرف الصغيرة. ولا يبدو أن الزخارف الجصية فى صالون قمارش قد تعرضت لعمليات ترميم خلال عصر محمد الخامس اللهم إلا الإفريز الخاص بالنوافذ المطموسة فى واحدة من الغرف الصغيرة فى الحائط الغربى (وهذا ليس بالأمر المؤكد) فى صالة الأختين وصالة بنى سراج فى قصر بهو السباع (لوحة مجمعة ٦٤، ٥، ٦٦، ١-٢). وبالنسبة لصالة باركا هناك بعض العناصر الزخرفية أدرجناها فى دراستنا عن الزخارف الجصية (انظر الفصل السابع، شكل ٢٩).

اللوحات المجمعة: ٢٧، ٢٨، ٢٩: وزرات وأرضيات مزججة: رغم أن الترميمات الحديثة فى هذا القطاع قد جاءت باعتدال ابتداء من القرن السادس عشر فإننا سوف نشير فى المخطط **A** الخاص بالبوائك وصالة باركا إلى الأماكن التى حدثت بها الترميمات فى الوزرات والأرضيات، فالأرقام الرومانية تشير إلى الوزرات التى نجدها فى صالون قمارش **X**، والأرضية التى عثر عليها بعد العقد الأول الخاص بالمدخل إلى صالة قمارش، أما الرقم ٧ فيشير إلى الكوات الخاصة بالعقد الثانى لمدخل هذه الصالة، ٨ يشير إلى وزرة فى صالة باركا، ٩ الأقسام أو الإيوانات التى توجد فى

أطراف صالة باركا، والحرف S (فى الشكل ٢٨) يشير إلى كوّة عقد المدخل إلى صالة باركا، ٢، ٣ يشيران إلى غرف صغيرة فى الحائط الشمالى، ٤ غرف صغيرة الواحدة فى مواجهة الأخرى، وهى غرف جانبية فى الحائطين الشرقى والغربى، ٤-١: أرضيات، ٥ غرف صغيرة مركزية فى الحائطين الشرقى والغربى (الأعمدة)، ٥-١: أرضية، ٥-٢ وزرة، ٦ غرف صغيرة جانبية فى الحوائط الشرقية والغربية، ٦-١: أرضية، ١ وزرة فى الغرفة المركزية الصغيرة فى الحائط الشمالى والوزرة الرفيعة الشأن فى هذه الغرف الصغيرة، ١-١: تكسية أعمدة، ١-٢: أرضية.

وفيما يتعلق بالوزرات التى أشرنا إليها بالأرقام الرومانية واستناداً إلى الميداليات المركزية نجد أنها تضم سبعة أطباق نجمية مختلفة اثنين اثنين ما عدا الأطباق الخاصة بحائط المدخل (V). ويلاحظ أن جميع الوزرات ذات الأشرطة البيضاء بها أطباق نجمية من ثمانية أطراف. واللوحة المجمعة ٢٩، ١، ٢، ٣، ٤ تضم المخطط الكامل لأربع من الوزرات. فرقم ٣ يرجع فى أصوله إلى أسطوانة من ثمانية أحدها مركزى داخل شكل مثمن محاط بثمانية أطباق مثمنة داخل مربعات، وكلها داخل شكل نجمى كبير مكون من ثمانية وقد تركناها باللون الأبيض فى الرسم الذى أعددناه. وهنا نجد أن القالب الذى يولّد كل هذه الأشكال هو ذلك الشكل النجمى المكون من ثمانية أطراف، وهو قالب كلاسيكى من الفسيفساء الرومانية، نراه على فسيفساء المحراب الخاص بالمسجد الكبير بقرطبة، وبه تنويعات، وقد ساعد هذا على اتخاذه نموذجًا للقباب ذات الأوتار التى ترجع إلى عصر الخلافة، وإذا ما أردنا التوصل إلى الإرهاصات الأولى لهذه الأطباق النجمية علينا أن نتتبعها فى تلك الأشكال الهندسية المرسومة خلال القرن الثانى عشر التى نجدها فى الغرفة الملكية بغرناطة حيث أدت إلى اتخاذ تقنية التكسية والتزجيج والتكوين. وفى هذا المبنى نشهد ميلاد الطبق النجمى المصنوع من الزليج ثم سرعان ما تطور فى برج البرطل وجنة العريف وبرج الأسيرة وقطاع الداخل إلى المنزل الملكى - وهنا نجد جزءاً تم انتشاله

والتعليق عليه – وتتوّج كل هذا فى صالة برج قمارش. وكان فى بداية الأمر عبارة عن دهان مكون من ألوان قليلة أساسها الأبيض والأسود والأخضر، ثم دخل بعد ذلك اللون الأزرق والمائل إلى الحمرة. وكانت التقنية المتبعة ذات وجهين، أى أشرطة بيضاء فى الشكل الهندسى، ويتم تلوين الأطراف المختلفة والوزرة ويتم استخدام الأخضر والأسود على الأرضية البيضاء. وعندما ولد النموذجان – على أساس ما نراه فى الغرفة الملكية، نجد أن النموذج الأول يستقر فى الحمراء، بينما النموذج الثانى اقتصر وجوده فى بهو السباع ولكن فى وقت متأخر، وهنا يجب علينا أن ندخل تعديلاً على نظرية ج. مارسيه التى ترى أن الوزرات دون الأشرطة هى التحديد الذى أدخله السعديون فى مراكش (ق ١٥-١٦). ولابد أن زخرفة المقربصات لعبت دوراً مهماً فى الأشكال الزخرفية خلال القرن الثانى عشر والثالث عشر، وذلك استجابة لمحفزات وصلت بشكل تدريجى من المشرق عبر مصر، حيث شوهد أن الطبق النجمى قد تقدم على غرناطة وحظى بتجديدات تمثلت فى أشكال هى عبارة عن الأطباق ذات العشرة والاثنى عشر والستة عشر طرفًا. وفى نهاية المطاف ظهرت فى الدهليز ودورة المياه المجاورة للإيوان الأيسر صالة باركا أطلال وزرات مدهونة بألوان زاهية وأشكال نجمية ذات ثمانية أطراف وميداليات مفصصة (لوحة مجمعة ٢٩، ٣-١، ٤-١).

غير أن هذا الشكل يعد مثار مشكلات عندما نجده فى مركز الأرضية المعاصر فى صالون قمارش فى Almarax وهو عبارة عن تربيعة أو سجادة من الزليج وبه الشعار الخاص بالجماعة الناصرية سواء كان بدون الاسم أو بصحبة الشريط المستعرض (لوحة مجمعة ٢٩، ٥)، وقد ثار جدل حول هذا الوضع لم ينته بعد، فمن ناحية نرى أن جومث مورينو يرى أن الأرضية الأصلية كانت من الرخام بينما تورس بالباس، يشير أن جميع صالات الحمراء كانت ذات بلاطات مزججة من ألوان مختلفة. ومن جانبه يشير خيسوس برموديث باريخا إلى أن Almarax كانت ذات بلاطات من تلك التى نجدها فى الأرضيات الإسلامية. وهناك بعض الباحثين المحدثين الذين يرون

أن هذه الأرضية هى من عمل المدجنين أو الموريسكيين الذين قاموا بتقليد الزليج الخاص بالجماعة الذى كان يرجع إلى العصور الوسطى فى الحمراء. ومن جانبنا نرى أنه عبارة عن سجادة من السيراميك تم نقلها إلى قمارش من صالة خاصة فى الحمراء، وجاء ذلك خلال النصف الثانى من ق ١٤ ويبرر هذا الرأى وجود شعار الجماعة الذى لم يستخدم فى غرناطة قبل عام ١٣٦٢م، ولابد أنه كان جزءاً من إحدى صالات محمد الخامس أو من جاءوا بعده مباشرة.

الحمام الملكى فى قصر قمارش (شكل ٢٩) :

درست هذا الحمام فى أحد أبحاثى (دراسات حول الحمراء I) ثم نشره بعد ذلك خيسوس برموديث باريخا وحسنه بالمزيد من المخططات التى أخذها من إدارة قصر الحمراء وجنة العريف. يقع الحمام بين قصر قمارش وقصر بهو السباع وهو الحمام الرئيسى فى الحمراء ويتجاوز فى مساحته وتكوينه وزخارفه حمامات أخرى فى الحمراء. وإذا ما تتبعنا جزئيا مخطط "بانيولو" دى غرناطة القرن الحادى عشر لوجدنا أنه مستطيل المخطط وله صالات ثلاث متتالية إضافة إلى صالة **apodyterium** وهى صالة الراحة أو التى يطلق عليها صالة الأسرة، وذلك لوجود الغرفتين الصغيرتين أو الديوانين فى صدر واجهتيها، وهنا تتركز الزخارف الجصية. وتم تصميم هذه الصالة على أنها قبة ملكية حقيقية، ولها سابقة فى الحمام الذى ينسب إلى محمد الثالث والكائن فى شارع ريال ألتا الكائن فى مواجهة المسجد الجامع حيث أنشأه ذلك السلطان، ونظراً للشبه الذى يجمع بين هذه الصالة والقباب الملكية فى قصور الحمراء (ميكسوار وبرج أبى الحجاج وبينادور الملكة) مع ما يصحب ذلك من الأعمدة الأربعة المعهودة فى الوسط محددة منطقة المركز التى تتكئ عليها أطراف دعامات السقف والأعتاب، وبالتالى يمكننا إدراجها على أنها قطعة ملكية أخرى.

وكانت غرفة الراحة الشبيهة بهذه هى تلك الخاصة بحمام دار العروسة لمحمد الخامس التى تقع عند جنة العريف.

ويقول جومث مورينو إنها ربما كانت موجودة فى عهد إسماعيل الأول وأن ابنه يوسف الأول قام بتجديدها لكن لم تصلنا أية دلائل واضحة على نسبتها الأولى. وربما كان الشاهد الوحيد على هذه النسبة لفظة "القبة التى جددها يوسف الأول" التى نراها فى ديوان الشاعر ابن يحيى شاعر الحمراء (روبيرا ماتا)، وبالنسبة للانتساب الثانى نجد أن رفائيل كونترايراس وجومث مورينو جونثاليث يقدمان لنا الدليل الذى يتمثل فى نقش كتابى على لوحة من الرخام توجد فى غرفة التسخين تحمل اسم "أبى الحجاج" كنية أبى يوسف وهو السلطان الذى يُرجع إليه الباحث الثانى أمر عملية الزخرفة الخاصة بصالة الأسرة. ويؤكد هذا أيضًا وجود إفريز قديم من الجص يحتوى على أطباق نجمية مماثلة للصالات العليا فى هذه الصالة (٣) وهو الإفريز نفسه الذى سنراه فى المنزل والحمام المشار إليهما والكائنان فى شارع ريال ألتا، الذى شيده محمد الثالث. وفيما يتعلق بالسعفات وثمار الفلفل فى هذه اللوحة الرخامية (٦) فإنها تتوافق جيداً مع الزهور التى نراها فى متكأ السقف فى طبلات عقد المدخل إلى صالون قمارش، إضافة إلى زخارف طبلات عقد المحراب فى مدرسة غرناطة، وكلها عناصر زخرفية بدأت فى الزخارف الجصية خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر (منزل العملاق برندة) وجرت يد الترميم والدهان على جميع الزخارف الجصية الحالية التى تغطى جميع الحوائط فى الجزء المركزى أو القبة ابتداء من القرن الساس عشر، وجرت ترميمات مكثفة أيضًا خلال القرن التاسع عشر، وتم فى هذا المقام استخدام التجارب الأولى فى الترميم، حيث وقع ذلك على عاتق المهندس المعمارى رفائيل كونتريراس عام ١٨٤٨م. ولما كانت جميع الزخارف غير معروفة العصر فمن المستحيل أن نربطها بالنصف الثانى من القرن الرابع عشر، ومن هنا يكون حديثنا مركزًا على الوصف الموجز للزليج الخاص بالوزرات القائمة فى الحمام

فى عشر مجموعات، هناك ١، ٢، ٣، ٤ فى صالة الأسرّة، ورقم ١ نجده مستخدمًا فى قصر البرطل، كما نراه أيضًا فى منازل عربية مغربية ق ١٤، أما الرابع ذو الثلاثة أطراف على شكل مروحة فإننا نراه فى البائكة الشمالية لصحن الرياحين وربما كان من أعمال الترميم، أما الرقم ٢ فنراه فى كوّات تخص عقد المدخل إلى صالون قمارش حيث نرى أيضًا رقم ٦ و ٨، بينما نجده، ٩ وقد ظهرا أنهما جديدان فى قصر الحمراء.

وربما كانت قطع الزليج هذه - بالحمام الملكى - من أعمال الناصريين وربما كانت عبارة عن إحلال قطع خلال القرن السادس عشر، وعلينا أن نضع فى الحسبان مدى مناسبة الوزرات والأرضيات ذات التصميم البسيط التى درسناها والخاصة بغرف صالون قمارش إضافة إلى الوزرات أو الأرضيات الخاصة بالمدارس التى شيدت فى العصور الوسطى المغربية. وفيما يتعلق بالتكسية ذات الأطباق النجمية المكونة من عشرة أطراف، فى أطراف الحوض المركزى يجب أن نضع فى الحسبان عملية تكسية مشابهة، لكنها فى هذه المرة أطباق من ثمانية أطراف فى غرفة الأسرة بحمام دار العروسة الذى يرجع إلى عصر محمد الخامس. الأسقف هى من الخشب ومسطحة ولها أطباق نجمية من ١٢ طرفًا وحطات من المقربصات فى الدهاليز العليا "لصالة الأسرة" (٥). ودائمًا ما يظل الشك فيما إذا كانت هذه القواعد على شكل مثلث، الحاملة للأعتاب والمصحوبة بالمقربصات والسعفات المتراكبة، كأنها بارزة فى الهواء، (٧) ومتكررة فى برج بينادور الملكة فى الميكسوار وصالة باركا والدهليز العلوى للبائكة الجنوبية لصحن الرياحين، نقول ربما ترجع إلى عصر يوسف الأول أو عصر محمد الخامس، وسوف نراها مرسومة فى السراى الشمالى بجنة العريف، كما أنها مستخدمة، بدون ترميم، فى المدارس الكائنة على الطرف الآخر من مضيق جبل طارق خلال النصف الأول من القرن ١٤: ألا وهى الخاصة بشارع بوعنانية بفاس، وبوعنانية بمكناس.

٥- البرطل:

كان النسق الذى اتبعته الكتب التى تولت دراسة مبانٍ الحمراء ذا طابع تدريجى من الناحية التاريخية ويرتبط به البعد الطبوغرافى، أما نحن فقد طبقنا أكثر من هذا واضعين فى الاعتبار أن المنزل الملكى الناصرى القديم - ابتداء من الصحون الخاصة بالمداخل وحتى الطرف الشرقى لقصر بهو السباع - كان بصفة عامة مبرمجًا خلال الممالك السابقة على عصر محمد الثانى والثالث وإسماعيل الأول. ومع هذا فإن عملية الرواح والغدو التى تمثلت فى عمليات الإحلال والترميم التى أدخلها محمد الخامس فى هذا المسرح تدفعنا إلى الحديث عنها مع بعض التفصيل وبالتالى فإن الدراسة الأسلوبية لم تكن بشكل مواز للترتيب الزمنى. ولما كان قصر بهو السباع يتسم بتفرّده فى الكثير من الجوانب فإننا اخترنا دراسته ومع القصر الخاص ببرج "بينادور الملكة" خارج السباق الطبوغرافى الذى نحن بصدده. ومن هنا فإننا نعود لنواجه وجود مبانٍ قديمة تعود لعصر محمد الثالث وإسماعيل الأول وهى مبانٍ خارجة عن "المنزل الملكى القديم" التى كنا نفتقدها فى هذا المنزل، وبالتالى نعود بشكل أو بآخر إلى الترتيب الأسلوبى الذى انقطع، وعلى ذلك فإننا سوف ندرس على الفور البرطل وجنة العريف وبرج الأسيرة.

وإلى شرق قصر بهو السباع الذى عنده تنتهى حدود المنزل الملكى وخارج الخندق الذى يحميه من هذا القطاع، نجد مساحة كبيرة وطيئة يحدها من الجنوب ما يمكن أن يطلق عليه أحواض مرتفعة أو قاعدة متدرجة Plataformas، يطلق عليها البرطل الوطىء وهى المنطقة التى يوجد بها القصر الصغير ذو الأبراج الذى يلتصق بالسور ويطلق عليه أيضًا قصر السيدات Damas، وهو مسبوق ببائكة أو برطل مفتوح للغاية، أما المنطقة العليا فى هذه الأحواض المرتفعة فيطلق عليها البرطل العالى حيث كانت هناك فى الأزمنة الماضية مقار أو أماكن إقامة ذات حدائق لا نعرف الكثير عنها من حيث الأسلوب والمساحة. وفيما يتعلق بالقصر الصغير الذى أشرنا إليه الذى

يشكل انحناء ومعه منازل ترجع إلى العصور الوسطى مجاورة له من الناحية اليسرى فهو مسبوق ببركة كبيرة أضخم من البركة الخاصة بقصر الرياحين (٣٢٥م٢) وتحيط بها مساحات خضراء الأمر الذى يجعل من المكان مثاراً لمتعة النظر والبهجة ويجعله متناغمًا مع العمارة القائمة حيث المسكن والمياه والخضرة. ويساعدنا وجود هذا القصر ذى الإخراج الفنى الرائع فى منطقة قريبة من المنزل الملكى القديم على القول بأن محمد الثالث – الذى يفترض أنه المؤسس لذلك القصر – كان يقيم فى منطقة قصور قمارش وبهو السباع، وبذلك فإن أى محاولة للإحلال أو التجديد فى الأشكال الفنية فى هذه المناطق لابد أن تبدأ بذلك القصر الصغير فى البرطل وقصر جنة العريف.

وعلى الدرب الخاص بالسور الشمالى والقادم من قطاع برج بينادور جرت إقامة بائكة ذات مخطط مستطيل (١٦,٧٠م × ٣,٣٠م) ولها خمسة عقود تقوم على أكتاف مشيدة من الآجر، أوسطها أكبرها وأوسعها، وفى الجهة الشمالية نرى ثلاث نوافذ تطل على المدينة وفى كل جانب من جوانب البرج السميك نجد ثلاث نوافذ أخرى واحدة فى كل ضلع مشكلة نوعًا من التناغم مع النوافذ الثلاث السابقة غير أن الفارق هو أن النوافذ المركزية فى السور أوسع مثلما هو الحال فى الغرفة الملكية بغرناطة وطبقًا لما شهدناه فى برج قمارش. وعلى الضلع الشرقى للبائكة نجد نافذة أخرى (مرقب) وفى الجهة المقابلة نجد أيضًا فتحة للدخول إلى السلم الصاعد إلى الغرفة العليا للبرج الصغير الملحق والكائن فى الجهة اليسرى (لوحة مجمعة ٢٩-١، ١، ٣) وفى الأعلى نجد صالة البرج الكبير وقد أضاءتها خمس عشرة نافذة لكل عقد نصف أسطوانى، وهى نوافذ تنوه بنوافذ برج قمارش (٢) (١١) وعلى ذلك فإن عدد الفتحات الذى يبلغ ٣١ بما فى ذلك العقود الخمسة الكائنة فى البائكة تجعل المبنى المكان الأكثر إضاءة وإثارة للبهجة مقارنة له بجميع المبانٍ التى توجد فى الحمراء، فهو يعيد ذلك الطابع المهيب والقليل الإضاءة الذى عليه صالات التشريفات فى المنزل الملكى.

ويلاحظ أن الطابع البارز له من حيث كونه قصراً غير متسق أو كشكًا للإقامة الخاصة يتمثل فى البرج الصغير الكائن فى الجهة اليسرى (٦) حيث نجد إضافة إلى بيت السلّم (بئر السلم)، غرفتين للإقامة أو الراحة تضيئهما خمس عشرة نافذة (٨)، (٩)، (١٠)، كذلك نجد مرقبًا صغيراً معشقًا من القطاع العلوى فى الزاوية الجنوبية الغربية (٩-X) (١٠-X).

يتوافق الشكل المرح الذى عليه القصر الصغير المذكور مع المشهد العام الذى عليه المبانٍ الأخرى من حيث توافر باقى العناصر من خضرة ومياه وهذا هو ما نراه معكوسًا فى "قصبة بياض ورياض" (ق ١٣) الموجودة فى مكتبة الفاتيكان (١٢) (١٣). ومن الداخل نجد أن كلاً من البائكة والبرج الكبير والغرف العليا فى البرج الصغير كانت كلها ذوات أسقف رائعة التصميم وزخارف جصية ووزرات مكسية (٧)، (٨). أما المقاسات التى رُفعت فإن المعمارى ريكاردو بيلاثكيث بوسكو ترك فى إدارة أرشيف الحمراء مسقطًا رأسيًا به مقاسات دقيقة لجميع أجزاء الواجهة الجنوبية للبائكة والبرج الصغير (٤) بتاريخ لاحق على لوحة لويس عام ١٨٣٤م (لوحة مجمعة ٣٠، ١)، ويظهر كلا المصدرين الحالة التى كان عليها القصر الصغير خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر. وبالنسبة للقطاع (١٤) من البائكة فقد تم دهانه على زمن تورس بالباس.

ويمكننا أن نتحدث، من خلال الصور، عن المراحل التى مر بها هذا المبنى ابتداء من القرن التاسع عشر وحتى أيامنا هذه، وهذا ما نجده فى الشكل رقم ٣٠ بادئين بما جاء فى لوحة لويس (١) ثم الصورة رقم (٢) التى ترجع إلى بدايات القرن العشرين. كانت البائكة - ماعدا العقد المركزى الذى حافظ جيداً على انحنائه وعلى طبلاته، وعلى بعض العقود الجانبية ذات المعينات التى فوقها - فى حالة يرثى لها وتعرضت ليد التعديل والإضافات الحديثة، ورغم هذا فإن جميع الأشكال التى نوردها نجد فيها الدعامات عبارة عن أكتاف من الآجر بدلاً من الأعمدة التى ظلت حتى

عام ١٩٥٩م، وقبل هذه البائكة ذات الأعمدة نجد أن تورس مولينا يورد لنا صوراً (٣)، (٥) بها عقود تم إحلال أخرى محلها بما فى ذلك الطبلات وطبقات الجص الجانبية ذات المعينات الواقعة بين المساحات الرأسية التى تطيل رأسية الأكتاف. كما تم خلال السنوات الأخيرة إحلال نوافذ أخرى جديدة وذلك سيراً على منظور مقبول، وجاء ذلك فى الضلع الشرقى للبائكة (٤)، (٦). وكانت وجهة نظر المعمارى تورس بالباس هى الأساس فى كل هذه الترميمات، وقد جاء فى الأبحاث التى نشرها جميع أن هذه البائكة هى ذات أكتاف من الحجارة. وعلى زمن ذلك المعمارى جاء المسقط الرأسى (٢-١) للغرف الكائنة فى الجهة اليسرى والمجاورة لبرج المراقبة.

وجد تورس بالباس الزخارف الجصية للبائكة، ومعها البرج، فى حالة شديدة التدهور، أى أن النوافذ الكائنة فى القطاع العلوى كانت مطموسة (لوحة مجمعة ٣١، ١)، ثم قام بيلاثكيث بوسكو عام ١٩١٧م برسم أول شكل للحائط الشمالى للبرج (٢) وهو الذى أضفنا إليه المقاسات الرأسية حتى تساعدنا على قياس عملية الترميم الدقيقة التى قام بها تورس بالباس، وكان دليلنا فى هذا، الوضع الحالى الذى عليه النوافذ العليا (٣). وبذلك فإن ما جاءنا من موروث العصور الوسطى حتى القرن التاسع عشر، وما تم القيام به من عملية ترميم دقيقة خلال القرن العشرين باحترامها لذلك الموروث جعلنا نضع تصوراً لذلك القطاع متمثلاً فى الشكل رقم ٣٢ بما عليه فى الوقت الحاضر من حوائط البائكة والبرج. وفى الجهة العليا من البائكة نجد تنويهاً بذلك الشكل الصندوقى الذى كان عليه يقوم السقف المستوى الذى بقيت منه أجزاء مهمة، وكذا الإفريز الجصى الواقع فى القطاع السفلى، وتحت كان هناك الباب ذو العتب - الذى طُمِسَ اليوم - الذى كان يؤدى إلى سلم البرج الصغير، وكذلك بقايا الوزرات المزججة والمزخرفة بالمربعات الخضراء والبيضاء. ويمكن الدخول إلى البرج الرئيسى من خلال عقد كبير نصف أسطوانى ذى كوّات بينه وبين العضادات الداخلية. وفى الجزء العلوى من العقد تم العثور على خمسة عقود صغيرة مطموسة من الآجر وهى عقود غير حاملة (لوحة مجمعة ٢٩-١، ١).

الزخرفـة:

ولدت الزخـرفـة الكاملة فـى غـرناطة فى الحـوائط الداخليـة للبـرج، وهى زخـرفـة مشطوفة ابتداء من الأرضية حتى مفتاح السقف، وهى تسير فى هذا - بشكل تقريبى - على النظام الذى شـهدناه فى برج قمـارش: أى وزرة مكسـية وعقد نصف أسطوانى فى النوافذ السـفلى وإفريز به مستطيلات عليها نقوش كتابية وإفريز آخر عريض به مجموعات من الأطباق النجمية ذات الأطراف الثمانية المعقودة ببعضها وشخشيخة أو مجـموعة مـن النوافذ، وإفريز به أطباق نجـمية على شاكلة تلك التى أشرنا إليـها، وقطاع من المقربصات، ويبلغ مجموع القطاعات ستة، وإليها تضاف قطاعات قاعدة السقف arrocabe، حيث نجد أعلاها مكونًا من مقربصات السقف، حيث يلاحظ أن أطرافه مغطاة بمجموعة من الأطباق النجمية الثمانية وذات الأطراف الثمانية. غير أننا لا نعرف فيمـا إذا كان هذا التوليف من الزخارف الجصية كانت له سابقة فى غرناطة، والسبب هو أننا عندمـا نقارن البرطل بالغرفة الملكية نجد تطورًا واضحًا، وعلى أية حال فإن جدران البـرج التى نقـوم بدراسـتهـا تأتى على رأس الزخـارف الكاملة للصـالات المربعـة أو القبـاب اللاحقـة على الحـمراء. وفى هذا المقـام نجد أن الغرفة الملكية (ق ١٣) والبرطل (ق ١٤) همـا السوابق الأسلوبيـة والتاريخية الضرورية فى دراسة الزخارف الجصية الغرناطية.

وعندما نعود إلى الموضوعات المحددة الخاصة بالزخرفة نجد عقد المدخل وبه طبلات رائعة (لوحة مجمعة ٣٣، ١) وبها لفائف ذات سعفات كبيرة ملساء ومحاطة بسـلاسل ذات طابـع مـوحـدى، وإليـهـا تضـاف العديد من السـعفـات المزهرة التى شهدناها فى الغرفة الملكية وفى الزخارف الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء، ومن خـلال القصرين ينبـثق أيضًـا ذلك الأسلوب المتكامل ذو الأصـول الموحـدية الذى يوجد فى بطن العقد رغم أنه فى تلك الآونة كـان قد جرى عليـه تطور ملحوظ وأكثر جمالاً إذا مـا صح التعبير (٢)، وبالنسبة للعقد ومعه عقود النوافذ الخاصة بالبائكة

نجد تناغمًا شديد التطور (٩). أما الكوات الخاصة بالعضادات (٦) والعقد الصغير نصف الأسطوانى وما به من مسننات فإنه يضم فوقه مستطيلاً عليه العبارة الشهيرة "لا غالب إلا الله" بالكوفية التى هى شعار الأسرة الناصرية، وكذلك نجده فى الثريا المعدنية بالمسجد الجامع بالحمراء الذى يرجع إلى عصر محمد الثالث، وهذا هو أول استخدام له فى غرناطة، كما نجده فى أحرف مائلة ولكن فى عبارة أخرى معناها "هؤلاء الذين يشربون من الكأس..." فى إشارة إلى وظيفة تلك الكوّات العليا، ويتكرر الشيء نفسه فى جنة العريف، كما شوهد فى كوات صالة باركا وبرج قمارش (٦). وعلى حوائط البرج فوق عقود النوافذ هناك إفريز به مستطيلات ذات فصوص عليها الشعار الناصرى بالكوفية موزعًا على قطاعين، وهو شعار شديد التكرار وبحروف مائلة داخل الأشكال النجمية الكائنة فى القطاعات العليا. وبالنسبة للمستطيلات ذات النقوش الكتابية نجد تبادلاً رائعًا بين الميداليات ذات الفصوص والمعقودة ببعضها من خلال أربع نقاط فى إطار مربع، راسمة فى منطقة الوسط شكلاً أسطوانيًا به طبق نجمى مكون من ثمانية أطراف فى شكل منحنى الخطوط (٥)، أما الميدالية ذات الفصوص المعقودة بمربعات فهى تنوه لنا بتكوينات زخرفية من سامرا ومن مسجد ابن طولون بالقاهرة، كما أنها ترتبط أسلوبيا بالزخرفة المركزية لما يطلق عليه "بيرق معركة العقاب "NavasdeTolosa الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر. وختامًا، نجد الإفريز الذى يقع فوق البائكة، ففيه نلاحظ أشكالاً هندسية لم نرها من قبل ومعها مجموعة من الأشكال النجمية والمربعات والأشكال ذات الأطراف الستة والأشكال المثمنة مترابطة ببعضها (٧)، وهناك أيضًا نجد بقايا إفريز داخلى آخر وبه الشعار الناصرى بالكوفية وقد تأكدنا أن هذا المبنى الأول فى الحمراء (ق ١٤) لا يضم شعار الجماعة الناصرية الذى رأينا أن مخترعه هو محمد الخامس.

وعندما ننتقل إلى الغرف العليا بالبرج الصغير والكائنة فى الجهة اليسرى (لوحة مجمعة ٣٢، B بدون ترميم) نجد أن حوائطها يتكرر فوقها تلك الأشكال المستطيلة

ذات النقوش الكتابية الكوفية التى نراها فى البرج الكبير، غير أنها تدخل، فى حالتنا هذه، فى تبادل مع طبقات زخرفية من الجص ذات أشكال جديدة هى عبارة عن عقود صغيرة نصف أسطوانية متراكبة ومتشابكة (٣) سيراً على الأسلوب العباسى الذى شهدناه فى الغرفة الملكية التى تتكرر فى برج قمارش، كما نجد أشكالاً نجمية من ستة أطراف ذات أذرع طويلة على شكل حرف Z وسداسية الشكل (٧-١)، ولها سابقة قديمة فى المسجد الإيرانى "مسجد جمعة بأصفهان" (ق ١١-١٢) طبقًا لرسم جالاردى (٨). وهذا النمط نفسه نجده فى سراى بقصر ناصرى فى الدير السابق المسمى سان فرانثيسكو داخل قصر الحمراء. غير أن التجديد الرئيسى فى البرطل يكمن فى أننا نعثر فى كلا البرجين على مقربصات فى أفاريز عليا كأنها تتويج للحوائط (لوحة مجمعة ٣٤، ١، ٢، ٣) أو فى قاعدة السقف (١-A، طبقًا لسرجى Chmelnizki) إضافة إلى الأفاريز الموجودة فوق الكوّات بالبرج الكبير (٣-١). وهى أفاريز غير مسبوقة حتى ذلك الحين فى غرناطة، أو على الأقل تلك التى نجدها فى الحوائط العليا ذلك أن أفاريز الكوّات لها مثيلاتها فى الغرفة الملكية وفى منزل العملاق فى رندة. وبعد ذلك سوف نراها بشكل ثابت فى جنة العريف وفى الحمراء. والقبة الصغيرة الرائعة التى تتوج المرقب الخاص بالبرج الصغير هى من المقربصات أيضًا (٣٥، ٢)، وهذا أول نموذج لسقف من المقربصات فى غرناطة، يوجد بها أيضًا ما يشبه الوردة أو الطبق النجمى المكون من ١٦ طرفًا مع شكل (وردة) capulin مضلعة فى الوسط وحوله ثمانية أشكال نجمية ذات أربعة أطراف متشابكة فيما بينها من خلال قُبيبات مشطوفة aristas متداخلة فيها، وهناك أيضًا فراغات صغيرة تغطى بالكامل بنية القاعدة المربعة. وقد تحدثنا عن مولد هذا الصنف من القباب، التى ابتداء منها - متكررة فى حطّات المقربصات فى السقف المستوى للبائكة، وكذا أخرى فى مسجد القصبة بتونس - نجد أنها انتقلت بعد ذلك إلى مسجد سيدى أبى مدين فى تلمسان وفى حطة المقربصات بمفتاح سقف برج قمارش (لوحة مجمعة ١٢ فى المقدمة).

النجـارة:

استمرت التجديدات فى أعمال النجارة بدءًا بالرفارف المائلة التى تحمى الواجهة والأضلاع الخارجية للبائكة والبرج الصغير، وهذا ما يُرى بوضوح فى لوحة لويس ولوحة ثندويا. هناك أيضًا كمرات طويلة (دعامات السقوف) ذات حلية معمارية مقعرة nacela فوقها، والتشطيب الخارجى على شكل مؤخرة مركب مع واجهة مسطحة داخل انحناء الحلية المعمارية المقعرة، وكذلك السهمان فى الجزء السفلى، وفى أضلاع القاعدة وامتدادها نجد توريقات رائعة إضافة إلى الوردات الكلاسيكية فى القناة المائلة والكائنة فى الطرف الداخلى (لوحة مجمعة ٣٦ A، B). إنها قطع تقوم بدور المعبر بين أطراف الدعامات الخاصة بالرفارف الغرناطية (ق ١١) (B) وباقى ما هو موجود فى الحمراء (ق ١٤). هناك أيضًا السقف المستوى الذى يتسم بالجمال، قد جرت عليه يد الترميم سيرًا على بقايا قديمة مازالت قائمة، وهو سقف مكشوف الهيكل مزخرف apeinazada بأطباق نجمية من ثمانية محاطة بثمانى حطات من المقربصات مثمنة (٤-١) بدأ ظهورها فى سقف منزل العملاق برندة، وبذلك نجد مركز السقف عبارة عن قبة صغيرة ذات ست عشرة قطعة. وطبقًا لرواية جومث مورينو كان الإزار يضم لفظة عربية بالكوفية تعنى "السعادة". كما أن هذا السقف يسبق الأسقف الخاصة ببوائك جنة العريف وقصر قمارش.

وصالة البرج الكبير ذات سقف مستوى على شكل قصبة مقلوبة ذات أطراف مشطوفة (١) وهو سقف مغطى الهيكل ataujerado، أما الأطراف الأربع فتضم أطباقًا نجمية من ثمانية متشابكة مع أشكال نجمية وعلامات + (١-٢) (١-٣) وهو نمط من الأشكال بدأ فى غرناطة فى مصد (صرّة) Almizate الغرفة الملكية، ونجده أيضًا فى الزخارف الجصية بمنزل العملاق برندة، وكذا فى فنون مدجنة طليطلية ترجع إلى نهاية ق ١٣، وبالنسبة للمصد فإن الشكل السابق قد حل محله طبق نجمى من ثمانية محاط بأربع مثمنات بها حطة من المقربصات Cubos (١-١) ومن الأمور

المهمة للغاية والجديدة فى أنٍ ذلك الشكل المقبى الذى هاجر إلى ألمانيا الذى خضع الآن لعملية ترميم ورسم غاية فى الدقة على يد سرجى Chmelrizkij. وهذا الشكل كان يغطى الغرفة الأولى فى برج المراقبة الصغير. ومحاكاة بشكل جزئى لذلك الشكل الكروى Capulin المركزى لسقف البائكة نجد أن البنية ذات مخطط مربع ولها مناطق انتقال مسطحة وعندما تتحد هذه مع الثمانية الأخرى الصغيرة والمسطحة أيضًا تشكل تكوينًا من ستة عشرة طرفًا للقبة بمعناها السليم مع وجود أطراف أخرى يتوجها المصد (صرة السقف) Almizate لها أطباق نجمية من ١٦ فى كل شكل زخرفى (٣، شكل ٣٥، ١). يغطى الستة عشرة طرفًا أطباق نجمية من ثمانية أطراف متشابكة ومتكررة فى مناطق الانتقال الكبيرة المسطحة، وهى هذه المرة بارزة من خلال حطة المقربصات Cubo المركزية (٣-٢)، (٣-٣). وفى قاعدة الطبق ذى الستة عشرة طرفًا نجد أفاريز جميلة من المقربصات (لوحة مجمعة ٣٤، ١-A رسم سرجى Chmelrizkij) وتحت عقودها الصغيرة تتكرر العبارة "لا غالب إلا الله" بالخط الكوفى، وعلى هامش هذه الأشكال الزخرفية الجميلة نجد القبة، التى لا تتكرر فى الحمراء، قد قامت بدور النموذج الأول للهيكل الخشبى الذى تم إعداده على نمط القباب المبنية بنفس مناطق الانتقال و ٤، ٨ و ١٦ كأرقام مسيطرة على الشكل الزخرفى الذى نراه فى قباب إشبيلية غير معروفة التاريخ على وجه الدقة، وكذلك فى الحمراء، حيث نجد القباب المضلعة فى بوابة "السلاح" وبوابة "الروضة". وربما كان نموذج قبة البرطل هو القبة الجصية الكائنة أمام محراب المسجد الكبير فى تازا (١٢٩٦م) أو قبة مصلى أو رابطة سان سباستيان دى غرناطة، ولكلتيهما أطباق نجمية من ١٦ طرفًا. وعلى أية حال نشعر بالمفاجأة للنجاح الفنى الواضح فى نقل مثل هذه الأشكال إلى الخشب مع الحفاظ على تلك الأرقام ٤، ٨، ١٦، بينما المعهود فى مثل هذه المواقف أن يكون ٤-٨، وجاء هذا ابتداء من القباب المشطوفة فى قصبة الحمراء التى تحولت إلى قباب خشبية على يد العرفاء المدجنين الإشبيليين (ق ١٥) على شاكلة صالة العدل بقصر

إشبيلية وبالنسبة لمناطق الانتقال المسطحة نجد أن الموحدين كانوا قد بدأوا بها فى الرباط، وهناك بعض الأمثلة القليلة فى سلم برج الأسيرة. ويلاحظ أن الأبعاد الصغيرة للصالتين العلويتين فى البرطل قد تم حل مشكلة سقفهما بالهياكل الخشبية، وحينئذٍ تصبح القبة الخشبية محل الدراسة قطعة عبقرية الإخراج. وفى إحدى الغرف العليا المستطيلة الشكل فى أحد المنازل الصغيرة الملاصقة لبرج المراقبة نجد سقفًا بسيطًا لكنه فريد من ذلك الصنف المسمى البراطيم والجوائز Parynudillo ذى النمط المكشوف الهيكل apeinazado بكتلة، Limas المعمّرية فى الأركان والأشكال النجمية عند الأطراف والمصد almizate (شكل ٣٦، ٥ الطرف الملحق الذى أعده إم. ل.ر. ونشره فى "كراسات الحمراء")، وعندما يدخل هذا السقف مع ذلك الذى نجده فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة وأسقف منزل العملاق برندة والغرفة الملكية التى تسبقها بما يزيد على خمسين عامًا، وبذلك يمكن اعتباره حلقة وصل بين هذه الأسقف وتلك الأخرى التى نجدها فى البرج الصغير فى قصر ماتشوكا وكذا سقف صالة التشريفات فى السراى الشمالى لجنة العريف ومصلى البرطل.

الوزرات المكسية:

كان لبرج البرطل - بين النوافذ التى تقع عند مستوى الأرضية - أربع عشرة وزرة مكسية مازال أغلبها فى حالة جيدة، وبها أشكال هندسية متشابهة، وعمومًا تقلل من الأنماط الرئيسية إلى أربع. وفى المخطط الذى يحمل حرف X شكل ٤ نجدها (أى هذه الأنماط) محددة بالأحرف A,B,C,D,E، قد تطورت على النحو التالى: A عبارة عن طبق نجمى من ١٦ نراه فى مشربيات فى الغرفة الملكية بغرناطة وجنة العريف وقصر شنيل بغرناطة، وكتنويعة أخرى منه نجده فى وزرات برج الأسيرة، غير أن هذا الطبق النجمى فى البرطل مصحوب بآخر من ٨ داخل شكل مثمن والأطراف بها مثلثات شهدناها فى وزرات فى "الكاستيخو" بمرسية والغرفة الملكية ومنزل خيرونس بغرناطة،

ثم ينتقل الشكل إلى جنة العريف والزخارف الجصية المدجنة فى "ورشة المورو" بطليطلة، وكذا فى الزخارف الجصية فى منزل "كامبانا" بقرطبة، ونراه أيضًا فى بعض منازل بنى مرين فى فاس. الوزرة B بها طبق نجمى من ٨ وفوقه نجد آخر أكبر، وكلاهما داخل شكل مثمن ذى شكل نجمى من ثمانية فى الزوايا، مع تنويعات متكررة فى وزرات برج قمارش. وربما انبثق هذا التكوين من أنماط الفسيفساء القديمة التى تم العثور عليها فى سانتا ماريا دى قرطاجنة وفى الـ Lucentum (أليكانتى) (شكل ٣٤ F)،الوزرة :D عبارة عن طبق نجمى من ١٢، وله سوابق فى الغرفة الملكية بغرناطة ثم نشهده فى صالون برج قمارش وفى قصر شنيل. الوزرة :Eتكرر النموذج الثانى للوزرة A، أما التقنية فهى على شاكلة ما تم فى وزرات الغرفة الملكية بغرناطة، أى وجود الأشرطة البيضاء فى الأشكال الهندسية، أما باقى الأجزاء فهى من الأخضر والأسود (وزرات A,B,D) ، غير أن الوزرة E يدخل فيها لون آخر: حيث نرى الأشرطة سوداء وبيضاء أما الخلفية فهى بيضاء، ويوجد فى جميع الوزرات مساحة ضيقة فى الأطراف عبارة عن شُرّافات صغيرة مسننة تسنينًا حادًا وذات لون أسود فى تبادل مع تلك البيضاء المقلوبة. نرى فى البائكة أيضًا بقايا وزرات مزججة عبارة عن مربعات بيضاء وخضراء وسوداء وذلك كنوع من السابقة لما سيأتى فيما بعد من مربعات ظهرت فى الروضة بالحمراء.

الخلاصة :

إذا ما تأملنا جيدًا عمارة البرطل التى تتسم بأنها الأكثر ضوءًا فى الداخل لكثرة عقودها ونوافذها، لوجدنا أن حرف T المقلوب هنا قد فرضه التزاوج بين البرج والبائكة، وغياب مجلس التشريفات الثلاثى الأجزاء، الأمر الذى يجعل المكان يقوم بوظائف مختلفة عن الوظائف الملكية التى عليها المنزل الملكى الناصرى القديم. فهناك القبة الملكية ذات البائكة المضافة، التى لها سابقة تتمثل فى الغرفة الملكية، قد تم

تصميمها كملاذ للراحة والاستجمام إلى جوار بركة كبرى وفى الخلفية نجد مشهد المدينة. وكانت إضافة البرج الصغير الخاص بالمراقبة إلى اليسار – وهو المكان الأكثر حميمية هنا – قد حولت المبنى إلى نموذج لأيقونة معمارية أخذنا نعتاد عليها فى غرناطة وسهولها حيث انتقل النموذج إلى دور لاحقة فى العمارة الأندلسية والقشتالية حيث كان الأمراء ورجالات الكنيسة يحظون بمثل هذه الأبراج الصغيرة العالية للاستجمام وهى مبانٍ يغمرها الضوء، من خلال النوافذ الأربع الكبرى. هناك أيضًا تجديد وحيوية فى الزخرفة الجصية والمقربصات وتنوع الأسقف وكل هذا يساعدنا على تخيل ما كان عليه الداخل فى الغرفة الملكية السابقة على عصر يوسف الأول، حيث يلاحظ وجود مسافة فارقة فيما يتعلق بزخرفة القصور ومنازل أعيان غرناطة خلال ق ١٣، وتدخل تحت هذا الإطار الزخارف الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء، حيث إنها أكثر قربًا من الفن "اللاحق على العصر الموحدى" أو "الذى يميل إلى التوجه الموحدى" خلال القرن المذكور، وهو فن كان قد تضاءل فى البرطل إن لم نقل إنه اختفى تمامًا. ويجب أن نضع فى الحسبان أن كلاً من هذا القصر الصغير والمسجد الجامع بالحمراء يضمان لأول مرة شعار الجماعة الناصرية، وعندما نقوم بعملية تصنيف شاملة للعمارة الغرناطية نجد أن الغرفة الملكية والبرطل يمثلان البداية أو القاعدة لمرحلتين مختلفتين، فالأولى (الغرفة الملكية) عبارة عن مقر إقامة (ق ١٣)، أما الثانى (البرطل) فهو واحد من قصور الحمراء. وبالنسبة لتأسيسه نلاحظ اختلافًا بين كل من جومث مورينو وتورس بالباس، فهو يرجع إلى السنوات الأولى من حكم يوسف الأول – طبقًا لجومث مورينو – ويرى الباحث الثانى أنه يرجع إلى السنوات الأخيرة من ق ١٣ أو الخمس عشرة سنة الأولى من ق ١٤، ومن جانبنا نرى أنه يرجع إلى عصر محمد الثالث فإذا ما تأملنا العناصر الزخرفية لوجدنا أن الاحتمال ضئيل فى أن يكون قد أقيم فى عصر يوسف الأول ذلك أن إنشاءاته داخل وخارج الحمراء تضم زخارف جصية واضحة التطور، ومن المجازفة أيضًا القول بنسبة هذا المكان إلى

الأعوام الأخيرة من القرن الثالث عشر، فهذا يعنى أنه أصبح على الدرجة الأسلوبية الفنية نفسها التى عليها الغرفة الملكية بغرناطة وهذا ما يراه تورس بالباس. ويمكن التوصل إلى إزالة مثل هذه الشكوك إذا ما قبلنا، كما سبق القول، بالرأى القائل بأن الغرفة الملكية ترجع إلى منتصف ق ١٣ وأن المصلى الملكى لمسجد قرطبة تولى أمر بنائه وزخرفته مدجنون من إشبيلية عام ١٣٧٢م وهذا ضد وجهتى نظر الباحثين السابقين اللذين لم يكونا على اقتناع شديد عند نسبته فى معظم أجزائه إلى ألفونسو العاشر. ومن جانب آخر نجد أن الشاعر الغرناطى ابن جياب (طبقًا لماريا خيسوس روبيرا) يحدثنا عن النشاط المعمارى لمحمد الثالث داخل الحمراء وخارجها، فقد أسس المسجد الكبير فى منطقة السبيكة والحمامات المواجهة إضافة إلى منزل مجاور سوف ندرسه على التوالى، كما أقام أيضًا أمام المسجد - فى مكان محدد لكنه غير معلوم - قصرًا ذا حدائق، (ربما كان الشاعر يتحدث عن القصر القائم الذى يوجد مكانه اليوم قصر بهو السباع الذى يرجع إلى عصر محمد الخامس) وأقام فى النجد Nagd قصرًا آخر ذا قبة ملكية.

وعودة إلى الزخارف الجصية والسعفات المدببة ذات الطابع الموحدى (ق ١٣) لنجد أنها اختفت عمليا من الزخارف الخلفية النباتية، وعندما نجدها - فى بطن عقد المدخل إلى البرج الكبير - نراها قد دخل عليها تطورٌ كبير بحيث تستعيد السعفة المرابطية التى ستسيطر على التوريقات اللاحقة. أى أن السعفة المسننة لم تعد ذات أولوية وحلت محلها تلك المزهرة والمصحوبة ببعض الأطر ذات الأصول الموحدية. واستنادًا إلى هذه السمات وإلى غيبة المعينات نجد أن الزخارف الجصية فى البرطل تقوم بدور حلقة الوصل بين الزخارف الغرناطية (ق ١٣) وتلك اللاحقة عليها، فى عصر إسماعيل الأول ويوسف الأول، وهذا المبنى (البرطل) يماثل آخر يقع زمنيًا بين هذا القرن (ق ١٣) وبين زمن بناء قصر بدرو الأول فى قصر إشبيلية، وهنا أقصد صالة العدل بذلك القصر رغم أنه شيد بعد البرطل بعقود قليلة.

٦- المنزل المجاور لحمام شارع ريال ألتا:

نجد هذا المنزل يحمل رقم ٤٣ فى الشارع المذكور وهو ملاصق للحمّام القريب من المسجد الجامع سانتا ماريا (١٢٠٩م) ومفتوح عليه، وهو منزل ليس أكبر من حجم الحمّام (لوحة مجمعة ٣٦-١)، قد جاءنا المخطط منقوصًا، غير أن صالة التشريفات هى محور الارتكاز، تقع عند مدخل المنزل، وهنا كوّتان على جانبى عقد مدخل الباب المؤدى إلى صحن مستطيل (١٠،٥٠م × ١٠،٥٠م)، ولا يوجد أى أثر للبائكة (لابد أنها كانت موجودة) ويحيط به من الجانب الأيسر غرفة يتم الدخول إليها عبر عقد به زخارف جصية، غير أن ما يبرز هنا هو وجود بركة مستطيلة فى الوسط. قد اختفى عقد صالة التشريفات (٤) حيث قمنا بإحلال آخر محله (٢) ولم ينسحب الأمر على النافذتين العلويتين ذواتى العقد النصف أسطوانى حيث لا نجد تشبيكات فيها. كما أن الواجهة كلها محاطة بالزخارف الجصية التى تحمل نقوشًا كتابية مائلة والشعار الناصرى "لا غالب إلا الله"، وهذه لابد أنها كانت مستمرة فى الجزء العلوى فى شكل إفريز عريض وحامل متخيل مثلما هو الحال فى جنة العريف فى منطقة الالتقاء بالواجهة. ويلاحظ أن الإفريز (٣) (٥) مزخرف بأطباق نجمية من اثنى عشرة طرفًا ويحيط به أطباق أخرى من ثمانية غير مكتملة ويربط بينها جميعًا أشكال مثمنة، وهو تكوين زخرفى متكرر فى الدهليز العلوى فى صالة (غرفة) الأسرة فى الحمام الملكى. كما أن وجود مثل هذا الإفريز يدعونا إلى التفكير فى وجود بائكة ذهبت أعمدتها إذا ما أقررنا بوجودها.

اختفى من باب الغرفة اليسرى عقدها الذى تُرى فوقه زخارف جصية لواجهة صغيرة مكونة من إفريز من المعينات من سعفات فى الجزء العلوى، وعلى الجانبين يتكرر ذلك الشعار الناصرى، كما أضيف إفريز آخر من الجص به شُرّافات مسننة حادة ذات توريقات، نجدها قد تكررت فى بعض المداخل إلى السراى الشمالى لجنة العريف، وكذلك فى صحن برج الأسيرة لكنها هذه المرة جاءت على إفريز يقع فوق

الوزرات. وبالنسبة للنافذتين الكائنتين فى الواجهة الرئيسية، فرغم أن سوابقها قديمة، نجدها فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة وفى محراب مسجد توزور (تونس) حيث يرجع كلا الأثرين إلى ق ١٢ وبداية ق ١٣، أما بالنسبة لتاريخ المبنى (المسكن) فإنه ينسب لنفس الفترة التى أنشئ فيها المسجد الجامع الذى يقع بالقرب، وكذلك الحمام الذى شيد فى عصر محمد الثالث، إضافة إلى الزخارف الجصية الداخلية لعقد صالة التشريفات بالمسكن، وهى مماثلة تماماً لتلك التى نجدها فى بطن العقد، وهى ذات أسلوب متكامل فى عقد المدخل إلى البرج الكبير فى البرطل، وبالتالى يمكن القول بأن المبنى يرجع فى بنائه إلى بداية ق ١٤، سابقاً فى هذا جنة العريف. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار الزخارف الجصية وصالة التشريفات ذات الكوّات نجد أنها تنسب إلى شخصية لها وزنها، كما أن تجاور مخططها مع مخطط الحمام يقودنا إلى وضع صورة كلاشيه عبارة عن منزل وحمام فى قطاع قصر بنى سراج على الجانب الآخر من شارع ريال ألتا.

٧- جنة العريف:

من غير المجدى أن نبحث فى الحضارة الإسبانية الإسلامية عن مفهوم خاص بمقر إقامة واحد. أو ذى وحدة واحدة هى مثلاً للقصر الرسمى المحاط بالأسوار والأبراج العالية، قد وجدنا مؤشراً واضحاً على هذا فى البرطل، كما أن ما أورده كتاب الحوليات العربية والشعراء فى غرناطة يشير إلى أن منطقة شنيل والوادى الغرناطى كانتا مليئتين بالكثير من المنازل والقصور الملكية، قد شهدنا أحدها شيده محمد الثالث بقبابه وبحيراته وحدائقه، وكانت مثل هذه المنشآت تقع خارج أسوار المدينة وبالقرب من الأرباض، وبالتالى ليس من باب المجازفة تصورها على شاكلة القصر الوحيد الذى ورثناه وهو جنة العريف، التى تقع فى الجهة الشمالية وخارج الدائرة المحكمة التى عليها الحمراء. هذا النمط المعمارى الذى يمكن أن نقول عنه إنه

أصبح "كلاشيه" – وهو المخصص لتزجية وقت الفراغ – ليس اختراعًا جديدًا فى غرناطة وإنما هو استمرار للمراحل السابقة فى الأندلس، وكبرهان على هذا نعود إلى الحوليات العربية لنعرف منها أن قرطبة كانت مليئة بالمنيات والقصور خارج الأسوار، وكان معدّ لها قصر لكل أمير من أسرة الخلافة إضافة إلى علية القوم. ويمكن أن نرى فى منية لورقة واحدة من المنيات الأميرية الواقعة خارج أسوار المدينة وهى المنية التى درسناها فى الفصل الثانى من هذا الكتاب. وأصبحت صورة هذا الصنف من مقارّ الإقامة الأرستقراطية ثابتة ومتكررة فى جميع الأسر التى حكمت خلال قرون مختلفة ابتداء من القرن الحادى عشرة حتى الخامس عشر، وكانت هذه القصور عبارة عن بنية متكررة لتزجية وقت الفراغ فى العمارة الأندلسية، وتحدثت عنها كتب الحوليات، قد بلغت من كثرتها وكثرة من يتحدثون عنها أننا لم نستطع، فى كثير من الأحيان، أن نربط، معماريا، بين ما يتحدثون عنه وما وصل إلينا منها والكثير منها زال من الوجود، والحمراء خير مثال على ذلك، حيث مازالت المنشآت فيها قائمة، غير أنه أحيانًا ما يغيب عنا أن نعرف مدلولات العبارات التى ترد فى النصوص التاريخية، هذا إذا ما وضعنا فى الحسبان أن التكامل المعمارى، خلال الأزمنة المختلفة، لم تطرأ عليه تعديلات جوهرية. ومن خلال الكم الهائل من المفردات التى وردت فى متن هذا الكتاب وعلقنا عليها نجد أن أبرزها، فى السياق الذى نتحدث عنه، هو المنية والبلاط والقبة والبهو والمجلس والبرطل والدار والقصر والإيوان والميكسوار. ولاشك أن مثل هذه المنشآت قد استمرت فى غرناطة على يد الزيديين، وربما كان هنا أكثر من مبنى فى المناطق المحيطة بباب الرحلة وفى نجد Najed، وكذلك فى عصر الموحدين حتى عام ١٢٤٧م طبقًا لرواية ابن الخطيب، ومن جانبنا نرى أن عملية الانتقال من هاتين المرحلتين الأخيرتين بدأت بشكل ثابت فى المرحلة الأولى لمقر الإقامة الذى يطلق عليه السبيكة والمنطقة المحيطة به.

وخلافًا لما كانت عليه عمارة البرطل (مجمعة ومتفرقة) كانت جنة العريف، فهى أول مقر إقامة كامل، وذات بنية واحدة، وصلت إلينا، وترجع إلى القرن الرابع عشر، كما أنها منية وسط الحقول وذات حدائق ومقر للعرش يشغله من أمر ببنائها أو من

أعاد بناءها وهو إسماعيل الأول الذى انتهى حكمه عام ١٣٢٥م طبقًا لرأى كل من لافوينتى القنطرة وجومث مورينو جونثاليث، وربما شيدت بعد انتصاره على المسيحيين عام ١٣١٩م فى المعركة التى أشار إليها العميرى فى كتابه المسالك. نرى اسم المكان فى النقوش الكتابية فى الزخرفة الجصية، حيث نقرأ لفظة "قصر" ومع هذا يضفى عليه ابن الخطيب البعد الحميم بإطلاق مسمى "جنة العريف" أو المعمارى، وأتى ذلك الاسم فى الصحن الكبير الحديقة التابع للساقية (القناة) التى تمر مياهها بين كتل الرخام والفوارات والنباتات الكثيفة إضافة إلى الأشجار والمزارع المحيطة. هناك شاعر آخر هو ابن جياب يطلق على المكان "دار الملك السعيدة". ولاشك أنه كان قصرًا لتزجية وقت الفراغ إضافة إلى غيره رغم أنه كان القصر الرئيسى فى هذا، وذلك ما تؤكده الأطلال التى تم انتشالها فى المنطقة، وكأنه كان مبنى يناوئ قصر نجد والسهول المحيطة، رغم عدم وجود مياه هناك، وتم توفيرها بعد ذلك برفعها من خلال آليات معقدة استخدمت فيها السواقى (القنوات) المتفرعة من نهر دارّو فى قطاعه العلوى. بلغ الفن الغرناطى أثناء عصر إسماعيل الأول درجة رفيعة من التطور وكانت جنة العريف أنموذجًا له حيث يلاحظ أن عمارتها ونقوشها الزخرفية - ومعها البرطل - وضعت تصورًا بشكل ليس فيه تصنُّع عن الشكل الذى كان عليه المنزل الملكى القديم بغرناطة نحو عام ١٣٢٥م، ففى ذلك الزمان تم تمتين العلاقات مع المغرب، ونحن نرى صدى ذلك فى الجانب الفنى من خلال ما كتبه ابن خلدون الذى أشار إلى أن أبا حمو الأول (١٣٠٨-١٣٣٥م) وابنه تاشفين طلبا من إسماعيل الأول - فى غرناطة - مدّ يد العون، ولبّى هذا الأخير النداء بان أرسل الفنانين المتخصصين بغية إقامة قصور منيفة فى تلمسان (لوحة مجمعة ٣٧ من ١ إلى ٤). وأخذنا ننطلق من زخارف جنة العريف لنتذكر الفن فى المدارس المغربية، حيث يلاحظ وجود قاسم مشترك بينها وبين ذلك القصر، وهذا كله يجعلنا نرى أن الفن الناصرى والفن الإفريقى كانا من الأجزاء المهمة فى إطار بنية أو وحدة أسلوبية بدأت خطواتها

اعتباراً من النصف الثاني من القرن الرابع عشرة وهذا ما يبرهن عليه المسجد الكبير فى تازا الذى شيد خلال نهاية القرن المذكور.

صحون المدخل:

وحتى يدخل السلاطين إلى جنة العريف كانوا يغادرون الحمراء من باب الرّبض أو باب الفرج الذى يقع إلى جوار برج بيكوس Picos، ثم يتقدمون إلى المكان من خلال جرف يقود إلى الصحون الأولى القائمة فى المداخل إلى المنية القصر، وتتكون جنة العريف من ثلاث وحدات لكل واحدة منها صحنها (لوحة مجمعة ٣٨-١، ٣٩-١). ويلاحظ أن الوحدتين الأوليين (الصحنين) مربعتا المخطط ومتدرجتان وتشكلان انحناء مع الصحن الرئيسى للساقية (القناة)، وهناك نلاحظ أنها تماثل المداخل إلى المنزل الملكى القديم فى الحمراء وتقوم بالوظيفة نفسها، فالصحن الأول له تقاطعان كبيران عند أضلاعه وسلالم للصعود إلى الطابق الثانى فى الصحن الثانى، وكان يتم الولوج إلى المكان من خلال مدخل - زال من الوجود - كان يقع فى الزاوية الكائنة فى الجنوب الغربى، وهو عبارة عن مدخل ذى انحناءين مع المدخل المركزى للصحن الأول. ويلاحظ أن العقد المشيد من الآجر لهذا المدخل (لوحة مجمعة ٣٩، ٢) مدبب ومسنن وله مفتاح الطلسم عند منطقة المركز (Clave) ويدخل العقد المذكور داخل عقد آخر أكبر وذى انحناء أعلى - نصف أسطوانى - وهو مشيد بالآجر (ظاهرياً) المدهون باللون الأبيض فى منطقة المنكب والطبلات ويتكرر المفتاح فى السنجة الرئيسية له، لكنه هذه المرة مصحوب بحاشية ومدهون باللون الأبيض على خلفية حمراء داخل عضد يد (لوحة مجمعة ٣٩، ٢، ٢-١) وبعد الواجهة ندلف إلى الصحن الثانى من خلال مدخل مربع مزخرف باثنتين من الدخلات mochetas ولكل جانب مصطبة أو مقعد للحراسة، ويتكرر هذا المدخل فى بوابة المدخل إلى مخزن الفحم AlhondigadeC،

بغرناطة (A) وفى بوابة النبيذ فى الحمراء، وإلى جوار هذا الصحن وعند أضلاعه نجد ثلاث بوائك ذات أكتاف مشيدة من الحجر مع وجود مؤشرات على أنه كانت هناك سلالم للصعود إلى طابق علوى يفترض أنه كان موجوداً. ويبقى حائط الصدر الخاص بالمدخل إلى الصحن الكبير أو حديقة الساقية (القناة)، والمدخل هو فى هذه المرة عبارة عن باب ذى عتب وخمس عشرة سنجة من السيراميك وزخارف ذات لون أخضر على خلفية بيضاء، ويبرز المفتاح من خلال وجوده داخل عقد صغير مدبب (شكل ٤٠، ١) وكان تورس بالباس يعتقد بوجود طبقة من الجص أو إفريز من السيراميك وكذلك شُرّافات - محفوظة فى متحف الحمراء - فوق هذا العتب. ومن خلال الباب يتم الولوج إلى غرفة مدخل صغيرة مربعة المساحة وبها بقايا من زخارف جصية ترجع إلى عصر إسماعيل، وبها نجد انحناء يقودنا إلى سلم ذى اثنتى عشرة درجة يؤدى بدوره إلى أحد أطراف البائكة الجنوبية فى المستطيل الكبير للساقية (القناة).

الصحن الحديقة للساقية (القناة) :

هو عبارة عن مستطيل ضخم ٤٨،٧٠م × ١٢،٥٠م ومن المفترض أن اتجاهه من الشمال إلى الجنوب، وله سرايان فى الجانبين الصغيرى المساحة، وبوائك ذات نوافذ، وأبراج مراقبة فى الوسط متجهة جنوب الغرب (لوحة مجمعة ٣٨، ١- X، ٥، ٦) وحائط أملس يوجد صوب الشرق، له أبواب تؤدى إلى غرف وحمام يجرى التنقيب فيه، قد أجرى عليه خيسوس برمودس باريخا عملية جَسّ. قد أضيف إلى البائكة الغربية - من الجهة الخارجية - ممر حديث ذو نوافذ فى توافق وتناغم مع النوافذ السبعة عشرة القديمة (لوحة مجمعة ٣٧-٣، ٤، ٤٠، ٥). كما جرت يد التعديل على السراى الجنوبى (لوحة مجمعة ٣٩، ٣) وهذا ما يدل عليه الصالون الكبير الكائن خلف البائكة التى تمتد من الشرق إلى الغرب فوق سلم المدخل إلى الصحن، حيث نجد إفريزاً من الزخارف الجصية شبيهًا بالبائكة التى توجد فى السراى المواجه

والكائن فى الجهة الشمالية (لوحة مجمعة ٤٢، ٤)، وأصبحت البائكة مقسمة إلى ثلاث مساحات ولها مدخل رئيسى قديم ذو ثلاث عقود، أبرزها أوسطها، وهنا نجد أيضًا اثنتين من الحليات المعمارية المتموجة Cimacio مستخدمتين كقواعد للأعمدة ولو أن ارتفاع كل واحدة مختلف عن الأخرى، وإليهما نضيف التيجان الناصرية ذات الإخراج البسيط التى أعيد استخدامها فربما كانت فى مبانٍ ذات علاقة بصحن الساقية (القناة). ومازالت هناك حتى اليوم بقايا الأرضية القديمة للبائكة وكتل من الطين المستطيل الشكل مع قطع من الزليج معشقة فيها، إضافة إلى أفاريز مزججة ذات لون أخضر.

وعودة إلى البرج الصغير المرقب الذى يقع فى الجهة الشرقية (لوحة مجمعة ٣٨، ٥، ٦) الذى أقيم على شكل كوّة أو بهو، نجد أنه مربع المخطط (٨٩،٣م × ٨٢،٤م) ويصل ارتفاعه حتى مصد السقف almizate، وله فى الواجهة الخارجية والأضلاع نوافذ ثلاث متماثلة ذات عقود نصف أسطوانية، كما أن له مدخلاً مباشر فى الوسط ذا أربع دخلات mochetas عند منطقة الصحن. ولهذا المدخل واجهة من الزخارف الجصية تتسم بالجمال مازالت قائمة حتى الآن (لوحة مجمعة ٣٩، ٤، ٥)، هناك أيضًا العقد نصف الأسطوانى المسنن وطبقة الزخرفة الجصية على الأضلاع محددة باثنين من الأعمدة الصغيرة المعلقة تحمل كوابيل mensula ذات بروفيل متعدد الخطوط مع شريط من التجاعيد أو المشابك من الصنف المحلى المعتاد منذ القرن الحادى عشر، كما يتكرر فى السراى الشمالى (لوحة مجمعة ٤٢، ٦) وبين هذه الطبقات الجصية الزخرفية - فوق العقد - نجد شريطًا من العقود الزخرفية.

يمكننا أن ندرس داخل البرج اثنتين من الوحدات الزخرفية الجصية المتراكبة أحدثها (لوحة مجمعة ٤٠، ٤) ترجع إلى زمن إسماعيل الأول، الرجل الذى قام بعملية تعديل أو ترميم القصر بالكامل كما هو ثابت فى بعض النقوش الكتابية. هذه الوحدات توجد فى ستة قطاعات أحدها ذلك الخاص بعقود النوافذ السفلى وهو عبارة

عن إفريز عريض (٤٧ سم) به أطباق نجمية من ثمانية أطراف داخل مثمنات شهدنا مثلها فى وزرات مزججة فى البرطل، ثم نجد قطاعًا آخر عبارة عن شريط يحمل الشعار الناصرى وإفريزًا من النوافذ المطموسة الزخرفية التى تحمل الشهادتين "لا إله إلا الله محمد رسول الله" بالخط الكوفى، وفوق هذا نجد من جديد الشعار الناصرى، ثم نجد القطاع الأخير وهو عبارة عن مقربصات ارتفاعها ٥٠ سم مع لفظ الجلالة بالكوفية بين العقود الصغيرة. وعلى غير المتوقع ظهرت تحت هذه الطبقة الجصية بقايا طبقة أخرى شديدة الملاسة، ويمكن القول عنها إنها ذات جودة أعلى وبها عدة قطاعات زخرفية أيضًا، حيث يتكرر الشعار الناصرى بخط مائل ومعه العقود الصغيرة المطموسة ذات الطابع الزخرفى والمغطاة بالتوريقات (لوحة مجمعة ٤٠، ٣، ٦) هناك طبقة من الجص غير مسبوقة حيث تم التوصل إليها من خلال الجمع بين النمطين B و A، ولما كانت قد نفذت منذ ما يقرب من عقد من الزمان عن الأوليات (الوحدات الزخرفية التى فوقها) - أى أنها كانت فى عصر محمد الثالث كأمر منطقى - فإننا نشعر بالدهشة لهذه الرغبة العارمة فى تجديد العناصر الزخرفية الجصية وحيوية الزخرفة وتطورها فى فترة زمنية وجيزة من خلال وضع طبقة فوق طبقة، كما سبق أن شهدنا خلال حكم كل من يوسف الأول ومحمد الخامس فى المنزل الملكى القديم بالحمراء. نجد على جانبى عقد المدخل عقودًا زخرفية مغطاة بأزواج من السعفات الملساء وأشكال ثمار الفلفل المقلوبة وكل ذلك مدهون وداخل ضمن أسلوب متكامل (لوحة مجمعة ٤٠، ٢) قد شهدنا مثلها فى الغرفة الملكية بغرناطة، وفى زخارف جصية بمسجد فينيانا فى ألمرية وتكرر فى البرج الصغير فى صحن ماتشوكا وفى برج الأسيرة (لوحة مجمعة ٣، ٦)، وبذلك تصبح هذه العناصر الزخرفية الجصية التى شهدناها التى سوف نراها لاحقًا جزءًا يعكس الرغبة الشديدة فى الكثير من الإثراء الزخرفى الرفيع فى البرطل ذى الطابع الخاص بالمنمنمات. ومن العناصر الجديدة نجد على عقود النوافذ عبارة بالكوفية هى

الشهادتان وشكلاً مستطيلاً فوقها فيه نقوش كتابية بالكوفية ترجع أصوله إلى ما هو قائم فى الغرفة الملكية وإلى منزل خيرونس، وربما ارتبطت تلك العناصر الزخرفية بالنوافذ ذات الزخارف الجصية التى نراها فى مصر ابتداء من مسجد الجامع الأزهر ومسجد الحاكم بأمر الله. والجديد فى النقوش الكتابية هو الخط الكوفى الذى يقوم بدور الإطار للنوافذ الخاصة بالبرج الصغير وتشير إلى أبيات من الشعر تعبر عن الأمل وأن المحبوب هو الأمل وهو الذى يجعل المرء يعيش من أجله ويرجو صالح العمل (انظر الفصل الثامن شكل ٢١)، حيث نراها أيضًا ولكن بخط مائل فى الغرفة الملكية بغرناطة ثم فى البرطل وبرج الأسيرة وبرج ماتشوكا. وهناك عنصر زخرفى آخر بارز ضمن العينات وهو عقد المدخل الذى تحدثنا عنه (لوحة مجمعة ٤٢، ٤).

السراى الشمالى:

لم يكن أحد يتصور أن هذا السراى الذى اختاره إسماعيل الأول ليكون مقرًا له - فى الجهة الجنوبية سوف يكون مخصصًا للسيدات، وأنه سوف ينحرف نحو الشمال ابتداء من البائكة (أى النظام المحورى الذى فرضته الطبوغرافيا المسطحة للساقية الملكية وهو ما يعنى وجود مخططات إنشائية مختلفة للقصر اللهم إلا إذا كان الأمر نوعًا من التغيير فى وجهة النظر)، وأيا كان صنف هذا النوع من الانحراف فإننا نرى شبيهًا له فى السراى الشمالى للقصر الذى كان للمعتصم فى قصبة ألمرية (لوحة مجمعة ٣٧، ٥) حيث يلاحظ أن صحنه ذا الحديقة يبلغ امتداده ٥٠م ومعه صحن جنة العريف الذى يعتبر أكبر صحن مقارنة بكل أنواع الصحون التى نجدها فى الأندلس. ويلاحظ أن كلا الصحنين تخترقهما قناة فى الرصيف المحورى الذى يمتد من الشمال إلى الجنوب، وكذلك وجود أكثر من سراى فى شكل متوازٍ الواحد فى مواجهة الآخر فى الأطراف، حيث يلاحظ أن السراى الشمالى به برج - غرفة وكأنه مقر العرش. وليس هناك توافق كامل بين محور قناة جنة العريف ومحور البائكة

الشمالية وصالات التشريفات المجاورة (لوحة مجمعة ٣٨، ٤)، ويسبق مخطط هذا السراى الشمالى مخطط الوحدة الإنشائية الملكية ذات شكل حرف Tمقلوباً، وهو الصالة والردهة المسبوقة ببائكة فى قصر قمارش. والبائكة التى تتوافق مع البوائك الموحدية فى إشبيلية لها خمس عقود أوسطها أعلاها وأوسعها، مثلما هو الحال فى البرطل، بحيث يمكن أن نرى فى العمق واجهة ذات ثلاث عقود وخمس نوافذ فوق مدخل المجلس شبه المربع apaisado (لوحة مجمعة ٣٨، ٢ و ٤١، ٢، ٤). إننا نتحدث عن المنظور نفسه الذى شهدناه فى صحون "منزل التعاقدات" وقصر الجص ألكاثار دى إشبيلية، كما نراه أيضًا فى النوافذ الخاصة بالمآذن الموحدية الكبرى. وهنا كوتان فى ذلك المجلس الذى يبلغ عرضه ٩،١٣م بما فى ذلك الإيوانات أو الأضلاع، وتحته نجد طابقًا تحت الأرض مكونًا من خمسة أقسام (لوحة مجمعة ٤٢، ١) وتتوافق الكوّات المذكورة مع نوافذ بسيطة التصميم نراها فى حائط الواجهة وفى الوسط نجد عقدًا نصف أسطوانى يؤدى إلى القبة أو البرج المربع ذى النوافذ الثلاث السفلى الكائنة فى الحوائط، على شكل علامة + ويوضح القطاع الخاص بهذه التكوينات – من الخارج للداخل – (لوحة مجمعة ٣٨، ٣) البائكة ذات الواجهة المصحوبة بالشرّافات الخاصة بكوة فى العمق (لوحة مجمعة ٤١، ١ و ٤٢، ٣) ووجود إفريز فى الجزء العلوى من الجص به طبق نجمى من ثمانية أطراف وأشكال نجمية من ثمانية (لوحة مجمعة ٤٢، ٥) وكذلك سقف مستو يتسم بالجمال يرتفع ٧٧،٥م عن الأرضية. ونلاحظ أن الإفريز محل النظر يضم فى الجزء السفلى منه مقاسات المثلث التى رأيناها فى واجهة المنزل المجاور للحمام فى شارع ريال ألتا بالحمراء. وبالنسبة للواجهة ذات العقود الثلاث والنوافذ الخمس، كل ذات عقد نصف أسطوانى، عند المدخل للمجلس، يمكن أن نقرأ قصيدة جميلة تتحدث عن إسماعيل الأول (أبو الوليد) وما أسهم به من تجديدات إنشائية وزخرفية فى القصر، وتشير القصيدة إلى عام الانتصار وانتصار الدين الحق، وهذه إشارة إلى الانتصار المفترض على المسيحيين

عام ١٣١٩م طبقاً لجومث مورينو. وفوق عضادات المدخل نجد الكوتين (لوحة مجمعة ٤٢، ٢) بهما نقوش كتابية بها اسم السلطان وإشارة إلى أزيار المياه التى توجد بها. قد قامت ماريا خيسوس روبيرا مات بدراسة النقوش الكتابية فى الصالة المذكورة.

ويبلغ ارتفاع المجلس ٤٤،٦م حتى قمة السقف طراز البراطم والجوائز Parynudillo وهو فى هذا يتفوق على ارتفاع البائكة، وله ثلاث عقود كبيرة من المقربصات وبنيقات ذات معينات عند المدخل إلى الإيوانات، ويلاحظ أن الأجزاء العلوية فى الأضلاع الكبرى مزخرفة ببضع نوافذ مطموسة وذات تشبيكات على نفس الشاكلة بها أطباق نجمية من ١٦ طرفاً شبيهة بما نراه فى الغرفة الملكية. نرى أيضاً أشرطة بها مستطيلات كبيرة تضم نقوشاً كتابية بالكوفية تحمل عبارات الشكر لله على حمايته للدين الإسلامى (لوحة مجمعة ٤٣، ٢) (الحمد لله على نعمة الإسلام) إضافة إلى الشعار الناصرى. وهناك بعض النوافذ الأخرى تحمل الشهادتين بخط كوفى جميل مائل فى المستطيل العلوى (لوحة مجمعة ٤٣، ١) الذى شهدناه فى البرج المرقب الكائن فى الجهة الغربية للصحن الحديقة. ويلاحظ أن المستطيلات القائمة فى الشريط السفلى للنوافذ تدخل فى عملية تبادل مع الأطباق النجمية ذات الثمانية داخل أشكال مثمنة فى البرج الصغير. وللعقد الذى يربط المجلس بالقبة بطن فيه زخرفة ذات أسلوب متكامل فوق إفريز صغير من المقربصات، لكنه يستمر فوق الوزرات الملساء للقبة (لوحة مجمعة ٤٣، ٣) ودائماً ما يكون ذلك مصحوباً بعبارة "الحمد لله..." التى تتكرر تحت القطاع الذى يضم ست عشرة نافذة فى القطاع العلوى. والحوائط الممتدة حتى هذه النوافذ الموزعة بمعدل أربع فى كل جانب مغطاة بشبكة من الأطباق النجمية من عشرة أطراف (لوحة مجمعة ٤٣، ٣) ومصدرها هو الوزرات المزججة التى نراها فى الغرفة الملكية بغرناطة. ويوجد مثل هذا الصنف من الأطباق النجمية فى المعبد اليهودى فى قرطبة وفى الزخارف الجصية فى "ورشة المورو" بطليطلة. وبالنسبة للمخططات العليا التى تتعارض مع النمط الخاص بالعصور

الوسطى بالنسبة لواجهة السراى، الذى نراه من صحن الساقية (لوحة مجمعة ٣٩، ٣) فإنها ترجع إلى الإضافة التى جاءت فى عصر الملوك الكاثوليك بعد وقت قصير من الاستيلاء على غرناطة.

المقربصات:

حدث تطور واضح أيضًا على زخرفة المقربصات (مثلما رأيناه فى البرطل) فى السراى الشمالى، بدءًا بتيجان العقود الثلاث للمدخل (لوحة مجمعة ٤٤، ٣) وهى خطوط زخرفية لم تكن معروفة حتى الآن فى غرناطة اللهم إلا إذا أخذنا فى الاعتبار توجه آخر شديد الشبه أعيد استخدامه فى صحن "ريخا" (سور) المنزل الملكى" (لوحة مجمعة ٤٤، ٤و ٤-١، ٤-٢ حيث نجد الأول والثالث من رسم نشر فى "كراسات الحمراء" عدد ٢٧ لعام ١٩٩١ ص ٤٠٧-٤٠٨، شكل ١٠، ١٠ مكرر)، فربما نسب هذا الشكل إلى ملحقات قديمة - زالت من الوجود - تابعة لقصر قمارش القديم. وعلى أية حال فإن هذه الزخارف تعتبر السابقة الأولى لتلك التى تم إضافتها فى العقود المركزية لبوائك قصر يوسف الأول. ويجب ألا أن نعزو فكرة إضافة المقربصات إلى تيجان الأعمدة إلى المشرق كما يحلو للكثيرين قوله، ومع هذا فإن هذا التوجه كان معتادًا فى مبانٍ عربية أخرى ولكن فى فترة لاحقة وهذا ما نراه فى قطعة من الرخام فى مسجد المؤذن Mouasin بمراكش (لوحة مجمعة ٤٤، ٥) وبعض المبانٍ التركية فى ضريح Buyindir، طبقًا لرأى جابريل (٤٤، ٧). وبالنسبة للفن المدجن نجد المقربصات فى تيجان أعمدة كنيسة سان ديونيسيو فى شريش (لوحة مجمعة ٤٤، ٦). وعلى هامش هذه التيجان فى القصر نجد مثيلاً لها فى المسقط الرأسى وفى المخطط B و A للشكل ٤٥ واستمراره فى الشكل ٤٦، وخلافًا لما عليه الحال فى البرطل نلاحظ اتجاهًا نحو نقل الأفاريز العليا إلى القطاع السفلى من الحائط، فوق الوزرات الملساء. وهناك توافق بين النصوص الموجودة فى المسقط الرأسى والأفقى وبين النصوص

التى نجدها فى الأجزاء المختلفة، ١: إفريز فوق وزرة وقطاع علوى يقع على واجهة أضلاع البائكة، ثم ينتقل ذلك إلى برج قمارش وبرج الأسيرة، ٢: إفريز سفلى فوق عقود المدخل إلى المجلس، ٣: أفاريز فوق النوافذ العليا للمجلس، ٥: إفريز تحت عقود المدخل ونوافذ القبة، ٤ عقد المدخل إلى إيوانات المجلس، وهذه هى أول حالة بالنسبة لعقد مقربصات (ق ١٤) يحيط به عقد نصف أسطوانى وهذا ما شهدناه قبل ذلك (سابق تاريخيا) فى منزل أبى مالك برندة وفى المدارس المغربية، ٦ تاجا المدخل إلى المجلس، ٧: الجزء السفلى للكوة الموجودة على جانبى البائكة وبها قبة مقربصات، وربما كانت إضافة خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر. نراها أيضًا (أى المقربصات) فى البروز gorroneras الخشبى. ويلاحظ أن الانتظام الذى عليه المقربصات فى السراى الشمالى - خلافًا لما عليه فى السراى فى الجانب الآخر فى الساقية الملكية - هو مقدمة لعمارة المقربصات التى أمر بها محمد الخامس فى قصور الحمراء. ولابد أن الفن الذى نرى بصماته فى مدارس فاس وسالبة ومكناس كان له تأثيره.

الأخشاب والتشبيكات وتكسية الوزرات (لوحة مجمعة ٤٧ ، ٤٨) :

يتسم السقف الخشبى المستوى للبائكة بجمال الشكل النجمى المكون من ثمانية أطراف apeinazado ومثمنات وتقاطعات على شكل علامة + وألواح أو روابط Capulin مضلعة (لوحة مجمعة ٤٧، A،B،C،٣) قد حلت محل بعضها حطات مقربصات Cubos وهى الآن آخذة فى الاضمحلال، والسقف الخشبى للمجلس من الخشب أيضًا طراز (براطيم وجوائز) Parynudillo، قد تم إعادة دهانه - على ما يبدو - فى عصر الملوك الكاثوليك، وسوف يكون كل هذا - ومعه السقف الذى رأيناه فى المنازل الملحقة بالبرطل - أول نموذج لغرفة فى السبيكة Sabika، ويقع فى نفس المستوى الذى عليه الأسقف الجمالونية من ذات الطراز فى الصالات شبه المربعة

المخطط فى قصر بينو ايرموسو بشاطبة ومنزل العملاق فى رندة، ويلاحظ أن النماذج الثلاث بها أطباق نجمية وعلامات + متشابهة، كما أنها دون قطعة الخشب المسماة (براطيم) Par الخاصة بالأوتار. أضف إلى ذلك، هذه الصالات الثلاث المستطيلة تتفق مع بعضها فى أن الأسقف الجمالونية للإيوانات مستوية أو ربما كانت كذلك، حيث يلاحظ أن سقف جنة العريف يتكون من كتل خشبية رفيعة، كما أن الفواصل (الشوارع) بينها مقسمة إلى فرد Alfardones ولوحات مربعة Chillas لوحة مجمعة ٤٨، ٨، ٩) وأخيراً نجد قصعة القبة الخاصة بالبرج، فهى مربعة وسقفها عبارة عن وحدة خشبية هندسية مغطاة الهيكل ataujerada من طبق نجمى من ثمانية ذات أوتار ومثمنات ونجمات من ثمانية متداخلة مع الأولى (لوحة مجمعة ٤٧، ٢) وهناك وجه شبه يجمعها مع السقف الخشبى الجمالونى فى مصلى سانتياجو فى دير لاس أويلجاس ببرغش (ق ١٣) وفى وسط المصد (قاعدة السقف) نرى حطة صغيرة من المقربصات، كما أن "الركاب" (القاعدة) arrocabe لا يزال به نقوش كتابية كوفية ومائلة هى عبارة عن الجملة المألوفة "لا غالب إلا الله". ورغم الإصلاحات التى جرت على جميع مكونات هذا السراى فى عصر الملوك الكاثوليك أمكن إنقاذ بعض أطراف دعامات السقف Canecillos بعيدة عن الرفرف الذى كان يحمى الواجهة الخارجية للبائكة (لوحة مجمعة ٤٨، ٦، ٧، ١٠، ١١) وكلها تتوافق مع الوصف الذى وصفناه لكمرات البرطل، ومع هذا فإن بعضها يضم الجديد وهو عبارة عن معينات وسعفات مزدوجة ذات أزرار hebillas لزخرفة الأضلاع (لوحة مجمعة ٤٨، ١٠، ١١).

ويمكن اعتبار الأطباق النجمية ذات الستة عشرة طرفاً والموجودة عند مدخل المجلس على أنها تشبيكات من الجص، وكذلك الأمر بالنسبة لنوافذ القبة (لوحة مجمعة ٤٨، ٢، ٣) حيث يبدو أنها كلها مصممة سيراً على نهج النوافذ العليا فى الغرفة الملكية بغرناطة. وهناك تشبيكة مختلفة وهى ذات الخطوط القديمة التى هى عبارة عن طبق نجمى من ستة أطراف ذى خطوط منحنية (لوحة مجمعة ٤٨، ١)

فربما كان يمكن نسبتها إلى جنة العريف هذا إذا لم نعتبرها صورة حديثة طبق الأصل لوحدة أخرى جرى تحليلها عند الحديث عن صحن الرياحين في قمارش. وبالنسبة للوزرات الموجودة في المكان التي كانت مكسية لم يتبق منها أي شيء اللهم إلا أجزاء متفرقة محفوظة في متحف الحمراء، ويلاحظ أن إحداها (لوحة مجمعة ٤٨، ٥) تكرر الشكل الدائري ذا الثمانية أطراف والموجود في وزرة البرطل، وفي زخارف جصية في البرج الشرقي الصغير بالحديقة. هناك مجموعة من الشرّافات (لوحة مجمعة ٤٨، ٤) التي تشبه وزرة في الغرفة الملكية بغرناطة وربما كانت هناك صلة ربط مع تلك الوحدة الموجودة في السيراميك الذي كان في العتب ذي السنجات وهو سيراميك مزجج عند مدخل صحن الساقية.

الخلاصة:

ليس من باب التكرار الحديث مرة أخرى عن عمارة البرطل وجنة العريف، فهذه العمارة تدعونا إلى تصوّر ما كان عليه القصر أو القصر الذي كان لإسماعيل الأول أو لسلفه في المنزل الملكي القديم بغرناطة، فقد بعدت الشُّقة بالمبانٍ الغرناطية خلال القرن الثالث عشر، غير أنه لما كانت الغاية هي القيام بهذه المغامرة في تصوّر ما كان عليه الأمر سابقًا فليس أمامنا إلا أن نستلهم واجهة التشريفات ذات العقد الواحد والنوافذ الثلاث فوقها وهي التي ظهرت في الحمراء لأول مرة في برج الأسيرة. نحن إذن أمام خط معماري "محافظ" أو مرتبط بالتقاليد الرسمية لبلاط قديم فيه استمرارية، وتجسد ذلك في تتابع البوائك والمجالس والصالة الرئيسية المربعة أو القبة ذات الشخشيخة وتتولى الطبوغرافيا الرائعة للحمراء تحويل كل هذا إلى كيان يلفت الانتباه مكون من مجموعة من الأبراج المراقب، ونظام لا يحيد من الأشكال المعمارية وهو نظام خففت من وطأته مجموعة الصحون المكشوفة حيث لعبت المياه والخضرة دورًا رائعًا هو تحويلها إلى رياض منزلية ذات برك أو سواقٍ (قنوات) مستعرضة، اللهم إلا إذا كانت

مشطوفة وتحت المستوى ومرتبطة باثنين من الممرات مشكلة بذلك نقطة تقاطع. وهذا الهيكل يضم ضمن مكوناته، فى الجزء القصّى الجنوبى للساقية (القناة) والسراى ذا البائكة والصالات الملحقة به والموازية للسراى الشمالى المخصص للسلطان أما الأول فهو للنساء. ومن هنا أخذ يبرز الصحن المستطيل الشكل بأضلاعه الصغرى ذات البوائك، وهذا النموذج ظهر خلال القرنين الحادى عشرة والثانى عشرة وامتد به الأجل فى غرناطة بعد استقراره بها، وكان هذا مع منزل العملاق برندة، وهنا نطلق على هذه البنية بأنها ناصرية من حيث إنها وصلت إلينا مكتملة المخطط الأفقى والرأسى. وحقيقة الأمر فإن البائكتين المتواجهتين ذواتى العقد المركزى الأضخم يمكن أن نراهما فى القصور العبادية أو الموحدية - فى قصر إشبيلية - ونرى فيها المدخل الرئيسى ذا العقود الثلاث المتساوية، المؤدى إلى المجلس المربع الشكل والمجاور، وهو مدخل ظل كذلك بالنسبة للسراى الشمالى لجنة العريف رغم أنه هنا مسبوق بالعقد المركزى معلنًا عن العقود التى توجد فى الأكشاك فى بهو السباع بالحمراء وصالة العدل فى البهو نفسه.

غير أن البرطل وجنة العريف، لا يتوافقان مع النموذج السابق حيث إن بوائكهما ذات أكتاف مشيدة من الآجر فى الحالة الأولى ومن الأعمدة فى حالة جنة العريف، ولا نرى أيضًا فيهما أسبقية تاريخية للكتف المشيد من مواد مقولبة مقارنة بالعمود الرخامى القديم فى الحمراء، وربما كانا - أى البرطل وجنة العريف - متزامنين مع القصر القديم الذى كان المقر لدير سان فرانثيسكو سابقًا طبقًا لرأى فرنانديث بويرتاس. قد شهدنا ذلك فى فصول سابقة حيث كانت القصور السابقة على العصر الناصرى - فى إشبيلية - ذوات بوائك لها أكتاف تحمل العقد المركزى. وهنا نتساءل: هل يؤثر ذلك البناء على البوائك الخاصة بصحن ساقية جنة العريف؟ نرى أن الإجابة التى تتسم باتساق هى أن علينا أن نتصور البائكة القديمة الكائنة فى الجهة الشمالية على شاكلة ما هو فى البرطل، أى بأكتاف بدلاً من الأعمدة الحالية التى يمكن أن

تكون قد أدخلت فى عصر إسماعيل الأول ضمن أعمال التعديل التى جرت على القصر، وربما لهذا السبب زال الإفريز العلوى الداخلى الذى أصبح منذ القرن الثالث عشرة (فى غرناطة) يطوق الجهات الأربع للبائكة، وهذا ما نراه فى البرطل، وما رأيناه قبل ذلك فى منزل خيرونس بغرناطة. ولسنا واثقين أيضًا من أن البائكة القائمة أمام البرج المرقب الصغير فى صحن ماتشوكا كانت ذات أعمدة فى الأصل وهى التى نراها اليوم. ومع كل هذا نضع أيضًا فى الحسبان أن صحن المدخل الثانى فى جنة العريف به - كما شهدنا - ثلاث بوائك ذات أكتاف معتادة مثل تلك التى نراها فى المنازل الناصرية وكذلك المنازل الأخرى فى البلد الجار - فى الشمال الإفريقى - دون أن نستثنى صحون المدارس. والنظرية القائلة بأن الكتف فى غرناطة هو الحامل الرئيسى للمنشآت العامة غير مؤكدة بشكل كاف وذلك بالنماذج الفردية التى نراها فى مخزن الفحم وفى مارستان محمد الخامس. ونتساءل من ناحية أخرى: هل هناك حالة يقين بوجود أعمدة منحوتة خلال عصر محمد الثالث وإسماعيل الأول؟ يمكن أن نصنف بعضًا منها مثل عمود فى الحمام الكائن فى شارع ريال ألتا، الذى ينسب إلى محمد الثالث (لوحة مجمعة ٤٨-١، ١) وذلك العمود الآخر الذى أعيد استخدامه فى صحن "ريخا - سور- بالمنزل الملكى القديم فى الحمراء" (٣) وأعمدة بوائك جنة العريف (٢)، ويطرح علينا جومث مورينو وجود أعمدة أخرى فى غرفة التدفئة Tepidarium فى الحمام الملكى بقصر قمارش (٥)، ونضيف من جانبنا تاج عمود موجودًا الآن فى متحف مدينة جيان (٤)، وعند تولى يوسف الحكم نجد العمود رقم (٦) وأعمدة أخرى مماثلة انتقلت - طبقًا لجومث مورينو - إلى مبانٍ شيدت فى عصر محمد الخامس بعد تعديلات عليها. وفيها كلها نجد أن التاج مركب، وهناك نسيان كامل للحلية المعمارية المحدبة فى التيجان - equino - وحل محله جسم متوازى السطوح الذى اتخذ الحجم الصغير الذى عليه الشكل السّبتى لورقات متعرجة. كما نتساءل من ناحية أخرى فيما إذا كان الولع بالأعمدة فى الحمراء هو من سمات

المنشآت التى أقيمت أو دخل تعديل عليها فى عصر محمد الخامس. وما هو إسهام يوسف الأول فى تيجان الأعمدة الخاصة به، بينما فى قمارش نجدها تحمل شعار جماعة محمد الخامس؟ وهنا نشير إلى أن تيجان الأعمدة الغرناطية (ق ١٣) التى قدمناها فى الفصل السابق من هذا الكتاب ما هى إلا قطع تمثل مرحلة انتقالية - بين القرن ١٢، ١٣- بها الكثير من العناصر القديمة أو نوع من الرِّدة الأسلوبية التى لم نجد شبيهاً لها فى جنة العريف أو مثيلاتها التى أشرنا إليها فى الشكل ٤٨-١، وهنا نتساءل عن مصدر تلك التيجان ذات الأسلوب المتأخر الموروث من عصر الموحدين التى أعيد استخدامها فى العديد من الأفاريز فى منشآت الحمراء فى عصر محمد الخامس. ولاشك أن الدراسة المتعلقة بتيجان الأعمدة سوف تتناول القضية القائلة بأنه فى كثير من الأحيان نجد هذه القطع قد أخذت تنتقل من مكان لآخر سيراً على الإيقاع الذى تفرضه أعمال التعديل أو الإحلال للمبانٍ القديمة فى الحمراء التى كان أقامها يوسف الأول ومحمد الخامس، والشىء نفسه يحدث فى دور غرناطة مثلما هو الحال فى منزل ثافرا. ومن الأمثلة المهمة أيضاً فى هذا المقام تلك المنازل المغربية التى أشرنا إليها التى ترجع إلى العصور الوسطى بما فى ذلك منزل "قصر Eubbad فى تلمسان، حيث نجدها ذات أكتاف. وهناك احتمال يقول بأن طبقة النبلاء الناصريين كانوا يتنافسون فيما بينهم على قواعد الأعمدة وأبدانها وتيجانها المنحوتة من الحجر أو الرخام مقدمين هذه العناصر على درجة الاهتمام بمخطط الصالات المحيطة بالصحن المستطيل الشكل ذى البوائك والمجلس فى الأضلاع الصغرى التى تحدثنا عنها. وعلى هذا فإن استخدام العمود كان علامة على الرفعة فى غرناطة وهى المدينة الوحيدة فى شبه جزيرة أيبيريا التى ازداد فيها هذا الولع بالأعمدة التى كادت تختفى خلال القرن الثانى عشر.

وربما لو قارنّا الزخرفة فى جنة العريف بما هو عليه الحال فى البرطل لوجدنا أنها أقل شأناً، لكنها تتنحى عن كل سمات القرن الثالث عشرة وتقفز إلى الأمام

باحثة عن آفاق زخرفية جديدة خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، بادئة بالمقربصات التى تعتبر واحدة من عناصر الزخرفة على الحوائط ومع هذا أصبحت مرنة وأكثر انتشاراً فى الأماكن الرفيعة الشأن فى السراى الشمالى، ولم تخل منها العقود، وفى هذا المقام نجدها - جنة العريف - قد سبقت منشآت الحمراء التى شيدت فى عصر محمد الخامس فى هذا المقام. وإذا ما تحدثنا عن العقد وكرانيش المقربصات ذات الأشكال النجمية حتى النصف الثانى من القرن الرابع عشرة لقلنا إننا كنا نعثر عليها قبل ذلك (أى قبل جنة العريف) فى منزل أبى مالك فى رندة وفى العقود الجنائزية بدير كونثبثيون فرانثيسكا بطليطلة وكلها نماذج ترجع إلى نهاية القرن الثالث عشر، وكانت مستوحاة من القصور أو المنازل الغرناطية التى زالت التى كانت ترجع إلى ذلك القرن، وهذا ما يبرهن عليه وجود عقد أو قبة مقربصات فى بائكة "مخزن الفحم" التى يُرجعها جومث مورينو إلى بدايات القرن الرابع عشر. والشىء المثير هو أنه بينما الاهتمام بالثراء الزخرفى يزداد فى طبقات الجص والأسقف، تقل العناية بالوزرات المدهونة أو ذات المسطحات المزججة، الأمر الذى يقلل من شأن جنة العريف حيث تبدو كأنها مقر إقامة وسط الحقول مفتوح على الطبيعة مثلها فى هذا مثل قصر شنيل. ولا يمكن لنا أن نطبق عليها العبارة التى تتكرر دائماً، القائلة بأنها "قصر من أجل الحديقة" وذلك لوجود اختلاف واضح بين المسطح المشيد وبين الصحن أو الحديقة، وهذا أمر من الأمور المعهودة فى القصور الإسبانية الإسلامية ابتداء من مدينة الزهراء. وبالنسبة للمناظير الداخلية للقصور نجد أنه كلما كانت نقاط الاتصال بالطبيعة كثيرة مثل السماء والشمس والمياه والنباتات زاد الهوى لسكنى المكان، رغم أن هذه الصورة المثالية التى كانت عليها ساقية جنة العريف تعرضت للتدهور لكثرة النباتات التى تتجاوز حالة الانسجام مع العناصر المعمارية الملكية، كأنها أصبحت مكاناً للهو أو مزرعة للزهور. ولا نعرف شيئاً عن المضمون الخاص بالحديقة الداخلية فى القصور الإسبانية الإسلامية اللهم إلا أنها كانت تصل إلى

مستوى يتراوح بين ٧٠ و ١٠٠ سم من مستوى الأرصفة التى تمر بها، أى أنها كانت حدائق هندسية حيث تقع الزهور تحت مستوى النظر، كما أن رطوبة المياه فى الساقية (القناة) أو الأحواض كانت مثار متعة مرغوبة، ودائمًا ما كان يتم الحفاظ على بروز الخطوط المعمارية ماعدا حالة الأشجار التى كانت تنتشر فى الحقول والحدائق الخارجية. وهنا يجب النظر إلى أن المنزل الأرستقراطى الغرناطى عادة ما كان ذا طابق واحد، وما يزيد فهو عبارة عن غرف الإقامة الكائنة فى الأضلاع الكبرى فى الصحن، وترتبط رفارفها من حيث المستوى بالبوائك الكبرى الكائنة فى الأضلاع الصغرى. وبذلك فإن المبالغة فى ارتفاعات النباتات وكثرتها يؤثر على الخطوط المعمارية ويغمطها، هناك جانب آخر وهو وجود مقولات تشير إلى أن العمارة الملكية الغرناطية كانت شعبية زاد من جمالها وجود القبة الملكية والثراء الزخرفى وزيادة استخدام الرخام فى قواعد الأعمدة وأبدانها والتيجان، وهنا يجب القول بأن التقنية المستخدمة فى إبداع الأشكال الزخرفية تشير بوضوح إلى أن العرفاء الذين كانوا فى خدمة السلاطين أبدعوا أشكالهم الفنية للقصور، وأن هذا الفن - مثلما حدث بالنسبة للعمارة المدجنة ق ١٤ - باستثناء القبة، كان رمزًا للسيادة والسلطة لكن انتهى به الأمر إلى يد الأرستقراطية وانتقل حتى للعامة. وكانت وسيلة الانتقال المستخدمة هى مواد البناء مثل الطابية والآجر والجص والخشب وكلها غير مستعصية.

٨- برج الأسيرة:

عندما نترك خلفنا المنزل الملكى القديم وقصر البرطل وأبراج "بيكوس" و"القنديل"، عند قطاع السور الشمالى، يبرز أمامنا المخطط المستطيل لبرج الأسيرة، وهو برج حربى اختاره يوسف الأول لإقامة قصر خاص (لوحة مجمعة ٤٩، ١، ٢)، وفحوى النقوش الكتابية على الزخارف الجصية الداخلية هو قصيدة للشاعر ابن جياب،

وطبقًا للدراسة التى أعدتها ماريا خيسوس روبيرا فإن القصيدة تصور القصر بأمانة شديدة فهو مبنى يكسوه اللون الذهبى ويعتبر عملاً عملاقًا، وهو برج حربى يضرب بيد من حديد على يد الأعداء وبداخله قصر منيف يملؤه الضوء وأن الحمراء ازدادت بهاء بهذا القصر الذى هو حصن حقيقى. شيد هذا البرج يوسف الأول، وبالتالى كان يختلف عن البرطل، فهو برج حربى أى قلعة حرّة جديدة كما أطلق عليها الشاعر المذكور، وهو فى الوقت ذاته قصر، أى المقابل الذى يمكن أن يطبق على برج قمارش رغم أن نقوشه الكتابية لا تشير بشكل مباشر إلى وظيفته العسكرية.

هذا البرج، مثله مثل برج قمارش، يجمع بين البساطة الشديدة من الخارج من حوائط من الطابية التى هى المادة المستخدمة فى الأبراج الحربية والارتفاع الذى يبلغ من ٢٧ إلى ٢٨م، ابتداء من الأساس، وبين الثراء الزخرفى فى الداخل، ومخططه مستطيل ٢٠×٧٥،٧م ويبرز بكامله عن قطاع السور، أما الدّرب أو ممر الحراسة فهو على شاكلة ما هو موجود فى قمارش والبرطل، عبارة عن نفق يمر من تحت باب المدخل. ويقع المدخل إلى جهة اليسار وله أربعة انحناءات ويفتح على صحن صغير ذى بوائك ثم تعقبه صالة رئيسية مربعة يدخلها ضوء النهار عبر نوافذ ثلاث لعقود قوائم. وإلى هذا الجزء من المخطط السفلى الذى يضم المقر الملكى، تم إضافة سلم فى الجزء الأيسر للمدخل ويقود السلم إلى غرفتين الواحدة فوق الأخرى تضيئهما نوافذ مفتوحة على الصحن وعلى الحمراء، وهى من الغرف المخصصة لرجال الحراسة. ورغم أن السكن المعزول فى داخل البرج أو الأبراج الحربية - بدءًا ببرج التكريم فى القصبة - كان أمرًا طبيعيًا فى حصون ذلك العصر، فإن النمط الذى بين أيدينا - برج الأسيرة - لما كان مخصصًا للسلطان وأفراد أسرته، مثلما تشهد على ذلك النقوش الكتابية، يفتقر لسوابق معروفة. وهنا فقط يمكن مقارنته ببرج قنديل المجاور وهو برج دون صحن وحوائطه تتسم بالتقشف الزخرفى، غير أنه يضم مدخلاً مماثلاً لبرج الأسيرة وكذلك المكان المخصص لأفراد الحراسة وصالة كبرى فى العمق ذات نوافذ ثلاث،

ويصنف على أنه برج إقامة أو لتزجية وقت الفرغ مثله مثل نماذج أخرى فى الحمراء إذا ما وضعنا فى الحسبان الطبلات (بنيقات) ذات الزخارف الجصية لعقود النوافذ، والاحتمال قائم فى أن ذلك الطراز من الأبراج كان مصدراً لاستلهام تصميم برج الأسيرة. إذن نجح التصميم فى إضافة صحن مفتوح يقوم بدور تهوية وترطيب وإضاءة حيث ينعكس ضوء الشمس على الأرضية الرخامية البيضاء. وبالنسبة للأسقف المقبية يمكن إبراز ذلك السقف الخشبى للصالة الملكية الذى زال من الوجود الذى أشار إليه ابن جياب بالإشارة إلى العظمة التى عليها القصر ويتقاسمها كل من السقف والأرضية والحوائط الأربع ... وكذلك قوة البرج والقصاع فى الأسقف" قد جاء ذلك فى صورة شعرية من جراء التأثر بالتكوينات الهندسية ذات الأشكال النجمية والأطباق النجمية التى تزخرفها. هناك الأسقف المستوية فى البوائك وكذلك قباب صغيرة مشطوفة ذات ثمانية أضلاع (سواتر) وقباب بيضاوية albaidas مبنية فى السلم (٣)، (٤)، (٥)، (٦). قد تعمدنا عدم استخدام مصطلح "qubba" الذى يمكن أن يعنى الصالة الملكية المربعة، عندما زالت من هذا الشكل النوافذ المعهودة التى تبلغ من اثنتى عشرة إلى عشرين فى الشخشيخة التى كانت ضرورية فى القباب الغرناطية بما فى ذلك تلك الخاصة بالسراى الشمالى بجنة العريف. وعلى هذا فإنها النموذج الوحيد للصالة الملكية الناصرية دون نوافذ عليها الأمر الذى يجعلها قريبة من برج قنديل.

الزخارف الجصية:

تركز الثراء الزخرفى من الجص والتكسية فى الصالة الرئيسية بنوافذها الثلاث إضافة إلى الواجهة الداخلية لعقد المدخل (لوحة مجمعة ٤٩، ١٢ و ٥٠)، ورغم حجم الصالة الصغير بمقارنتها بصالة قمارش التى تتسم بالضخامة، فإن ابن جياب يثنى عليها فى قصائده بالدرجة نفسها التى عليها قبة العرش فى قمارش. وكما هو المعتاد

فى الحمراء نجد الزخارف تزداد تنوعًا وثراء ابتداء من المدخل إلى البرج وحتى الصالة الملكية، وتتسم حوائط المدخل ذى الانحناءات بغيبة الزخارف، وفى بوائك الصحن نجد وزرات دون زخرفة، وعلى ارتفاع ١٠،١م من الأرض تظهر من جديد أفاريز البرطل وجنة العريف التى تتسم بتطورها وهى أفاريز يبلغ سمكها ٣٠ سم وبها نقوش كتابية بحروف كوفية فى مستطيلات كبيرة تدخل فى تبادل مع أشكال أسطوانية داخل مربعات، ومن العناصر الجديدة نجد شرافات منحوتة ومسننة بها توريقات وعليها لفظة "اليُمْن" بالكوفية (لوحة مجمعة ٥١، ٣). وعلى أضلاع البوائك الجانبية نرى من جديد تلك العقود المضلعة التى شهدناها فى المنازل الناصرية خلال القرن الثالث عشرة (لوحة مجمعة ٥١، ٤) مع وجود خطوط من المقربصات رأيناها فى جنة العريف، وفوقها قطاع من المعينات وأطباق نجمية من ١٦ طرفًا (لوحة مجمعة ٥١، ٥). وكما هو الحال فى البرطل وجنة العريف تتكرر عبارة "لا غالب إلا الله" وعبارة أخرى مكتوبة بالكوفيــة تعنى أن الأمل والثقة فى الله أن يختم حياته بصالح الأعمال.

تبدأ الزخرفة الثرية بعقد المدخل إلى الصالة الرئيسية (٠٥،١م ارتفاعًا و٢٠،١م استدارة) ومازالت به بقايا من المقربصات فى بطن العقد (لوحة مجمعة ٥١، ١، ٢) معلنًا عن عقد المدخل إلى قبة العرش فى قمارش، وتزداد أهمية الكوّات، التى جرت عليها يد الإصلاح، ذوات عقود صغيرة مضلعة يحيط بها إفريز من المقربصات وواجهة داخل الصالة (لوحة مجمعة ٤٩، ١٢)، وهى الأولى من نوعها من حيث العقد نصف الأسطوانى المزخرف بأكاليل الزهور والنوافذ الثلاث العلوية التى جرت يد الإصلاح على تشبيكاتها المطموسة بواسطة أطباق نجمية مكونة من ثمانية أطراف (لوحة مجمعة ٥١، ٦) وتكسو حوائط الصالة زخارف كاملة مثل البرطل والسراى الشمالى فى جنة العريف وتتوزع الزخارف بين سبعة قطاعات (شكل ٥٢، ١): هى من أسفل إلى أعلى عبارة عن وزرة مكسية وإفريز سفلى من المقربصات فى جنة

العريف نفسها – ومستطيلات جديدة وميداليات ذات فصوص، فيها جزء من آية قرآنية "فالله خير حافظًا وهو أرحم الراحمين"، طبقًا لقراءة جاسبار ريميرو (لوحة مجمعة ٤٩، ٩) ويحيط بها عبارات مكتوبة بخط مائل من قصائد مديح لابن جياب، هناك قطاع من المعينات، وشريط ضيق به سلسلة من الطراز الموحدى من الزخارف الجصية فى غرناطة ق ١٣، وإفريز ذى طبق نجمى من ثمانية أطراف مرتبطة بأشكال نجمية مركزية من ثمانية (لوحة مجمعة ٤٩، ١٠) وهذا صنف متكرر من الأفاريز العلوية لبوائك جنة العريف. وفى الختام نجد إفريزًا جميلاً من المقربصات وعبارات مكتوبة بالكوفية تحت العقود الصغيرة (لوحة مجمعة ٤٩، ٧) وإلى غرف النوافذ – التى لا تتسم بالعمق الذى عليه مثيلاتها فى برج قمارش – يتم الدخول عبر عقود نصف أسطوانية تقوم على أعمدة، وفى العمق نجد عقوداً توائم فى الوسط وهذا له شبه بما عليه النوافذ المركزية فى الخيرالدا، وتكسو الزخارف الجصية، بين العقود، الحوائط وتتنوع الزخارف بين توريقات وسعفات ملساء شبيهة بما نراه فى جنة العريف، وذلك فى منطقة النوافذ الكائنة فى الجوانب (٤٩، ١١) ومجموعة من المعينات فوق عقود صغيرة متعددة الخطوط ذات أصول موحدية عند النافذة الرئيسية (لوحة مجمعة ٤٩، ٨) وهذا لم يكن مسبوقًا فى الحمراء، وفى الجزء العلوى فوق النوافذ نجد إفريزًا من الأطباق النجمية من ثمانية.

الوزرات المكسّاة:

يوجد فى المخططات الكائنة فى الشكل ٤٩ ما يشير إلى المكان الذى توجد به كل وزرة وترتبط كل واحدة منها بالشكل الذى نراه فى اللوحة المجمعة ٥٢ (١، ٢، ٣، ٤) ويلاحظ أن الوزرات الأربع عشرة تنحصر فى أربع مجموعات من الأطباق النجمية. الأولى منها هى الخاصة بالنافذة الرئيسية وهى عبارة عن مساحة مربعة من ٧٥ سم للضلع وبه طبق نجمى من ٨ وهى إحد تنويعات الوزرات الكائنة فى الغرفة الملكية:

هناك أشرطة بيضاء فوق خلفية من اللون الأسود والأخضر والنحاسي، قد أضيف إليها معينات تحيط بالأعمدة المكسّاة بالأطباق النجمية ذات الثمانية الأطراف التى نراها فى منارة سان خوان بغرناطة، الوزرة : خاصة بالنوافذ الجانبية، وهى تشبه ذلك الجزء من وزرة تم انتشالها من القطاع الخاص بصحن ماتشوكا، وكلتا الوزرتين بهما أطباق نجمية متجددة من ثمانية أطراف وأشرطة بيضاء وخلفية مذهّبة ولون نحاسي وأخضر وبنى. والوزرات ٣، ٤ عبارة عن مسطحات مستطيلة طول أحد أضلاعها ١،٥٠٠م، وهى تنسب للصالة. الوزرة رقم ٣: بها أطباق نجمية من ١٦ طرفًا وألوانها هى الأزرق والأخضر والأسود والنحاسى وكلها داخل أشكال مثمنة، كما أنها صورة ذات تنويعات لأحد الوزرات فى البرطل. الوزرة رقم ٤: تحمل الطبق النجمى نفسه لكنها معقدة بعض الشىء.

ويلاحظ أن جميع الوزرات تتوجها شُرَافات مباشرة ذات لون أسود وأبيض مقلوبة طبقًا لشكل نجده فى الغرفة الملكية بغرناطة. وبالإضافة إلى الوزرات فى البرطل نجد أن وزرات برج الأسيرة (دون فقدان المرونة الوصفية وللقيمة الرفيعة التى عليها الغرفة الملكية) تدخل فى تعقيدات مستمرة، غير أن هناك خطا أساسيا كلاسيكيا يظل هو الأساس وهو الذى كنا نراه فى الوزرات فى صالون قمارش. ومن الأساسى أن نشير إلى وجود الذهب والبريق المعدنى النحاسى وذلك كواحدة من العلامات التى تدل على ثراء الصالة ذات الأرضية التى كانت تدل على الثراء الفنى غير أنها الآن قد زالت وحل محلها بلاطات من الرخام، وعلامة على جمال وثراء هذه الأرضية نجد الشاعر نفسه يتحدث عنها وعن جدرانها المكسوة بالزليج وأرضيتها التى تبدو كأنها قماش غالى الثمن. وهذا الصنف من النصوص تؤكده بعض الأرضيات ذات البلاطات والأشكال النجمية كأنها سجادة مثلما هو الحال فى صالة الشقيقتين فى قصر بهو السباع، التى نجد صورة طبق الأصل لها فيما أطلق عليه السجادات الزليجية فى مساكن الأعيان ذات الطراز المدجن الإشبيلية والطليطلية

خلال القرنين الرابع عشرة والخامس عشر، ولا يمكن أن نستبعد بالكامل أن الأرضية القديمة لصالون قمارش فى عصر يوسف الأول كان له شكل شبيه نظراً لأن الغرف الصغيرة - بما فى ذلك الغرفة المركزية الخاصة بالعرش - بها أرضيات من الزليج فى انسجام لونى مع الوزرات التى بها. وفى هذا المقام فإن وجهة نظرنا التى عرضنا لها فى صفحات سابقة هى أن قمارش كان لها أرضية من الرخام وهذا ما يعتقده جومث مورينو جونثاليث، لكن الغرفة الرئيسية فى برج الأسيرة حالة مختلفة فلابد أن أرضيتها كانت من السيراميك الملون نظراً لأنها لم تكن مرتبطة بالاحتفالات الرسمية.

الخلاصة :

إذا ما نظرنا إليه كبرج حربى فإننا نعتقد أنه أنشئ فى نهاية القرن الثالث عشرة وجدده يوسف الأول وربما كان ذلك بزيادة حجمه مثلما حدث بالنسبة لبرج قمارش وبرج لوس بيكوس وذلك حتى يتم إنشاء قصر فى الداخل يتسم بصغر حجمه وذلك قبل سنوات قليلة على إنشاء برج قمارش، وربما كان تصوره على أساس أنه ماكيت ونموذج مصغر لقمارش. وبالنسبة للعناصر الزخرفية فهى تتسم بالتجديد فى باب الزخارف الجصية فى غرناطة الذى بدأ (أى التجديد) مع عصر محمد الثالث ثم توطدت أركانه فى جنة العريف فى عصر إسماعيل الأول وربما شارك عرفاؤه فى زخرفة برج الأسيرة على أساس أن هؤلاء - كما نرى فى الغرفة الملكية - يتولون أمر التجديد فى كل قصر وذلك من خلال تسهيل إيقاع التطور الفنى وتسريع تطوره فى فترة زمنية لا تعدو نصف قرن، وفى هذا المقام نجد المقربصات أخذت تتطور صعوداً وتأثرت فى هذا، ولو عن بعد، بالتجارب الموحدية، وتمكنت من توطيد مكانها فى داخل العقد الخاص بالمدخل إلى الصالة الملكية وأبرزت بذلك دوره المهم كقوس للنصر وهو القوس الذى أشارت إليه أبيات القصيدة المنقوشة على جدران المكان كأنه قوس قزح نظراً لتكثيف ألوانه. وبالنسبة للعمارة الداخلية نجد تأثيراً قرطبياً آتياً من عصر

الخلافة قد دخل عليه تجديد تمثل فى التقشف الموحدى، ألا وهو الانسجام بين العلم والفن والاستقرار والزخرفة، وتتسم هذه الأخيرة بالملاسة وبالعناصر الزخرفية المتعددة، كما أنها تتوافق مع الخطوط العامة المستقيمة والمنحنية كأنها قطع قماش معدة حسب المقاس، وإذا ما نظرنا للأطباق النجمية والتوريقات فى حد ذاتها لوجدنا أنها تفتقر إلى ما يعضدها غير أنه دونها فإن البنية المعمارية للمبنى يمكن أن تكون مجرد غرفة من الغرف التى يسكنها العامة. هناك الكثير من التأملات التى يمكننا من خلالها دراسة هذا البرج الفريد. فبرج قمارش وبرج الأسيرة – الأب والابن من خلال الضخامة – هما مثالان للجمال والثراء الفنى العفوى الذى أتى لخدمة علية القوم، قد جاء هذا بفضل النضج الذى بلغه، استخدام مواد البناء التقليدية مثل الطابية والآجر والجص والخشب، وبفضل التقنية والمهارة تم الارتفاع بشأن الكتلة الحجرية، ويلاحظ أن برج الأسيرة يطغى عليه الطابع الحميم ويتسم بعدم وجود الأعمدة، فدون أعمدة البوائك يصبح الفن الغرناطى النظرية المضادة للعمارة المدنية من خلال الفراغات المستطيلة والمربعة، ومن خلال هذا التوحد أو هذا النظام المتدرج الذى عليه نلمح الطابع الملكى للمبنى. وإذا ما افتقدنا الأعمدة والغرف الحميمة والحديقة نتساءل ما الذى يحدو بيوسف الأول للإقامة فى برج الأسيرة ؟ لقد كرر محمد السابع التجربة نفسها عندما أقام البرج المجاور "الأميرات "Infantas غير أنه فى هذا المثال هو عبارة عن منزل بالمعنى الكامل مكون من طابقين وست صالات ذات غرف وكلها تحيط بالصحن الذى يضم نافورة فى الوسط ونوافذ فى الشخشيخة العليا، وهو بذلك قادر على أن يضم عدداً من أفراد العائلة دفعة واحدة ولفترة زمنية، إنه "قصر الأمير" وربما كان مخصصاً لحفلات اللهو أيام الصبا. وفى طريقنا للبحث عن وظيفة برج الأسيرة نصطدم بمصطلح "الملاذ "retiro، مثل المصليات والأكشاك التى كانت للوكنا من الإسبان وكذلك الأساقفة الذين انسحبوا من القصر أو القبة ومن حدائق قصر إشبيلية، كما أن مصلى أسونثيون دى لاس أويلجاس ببرغش مغاير لكنه كان الملاذ

الذى يأوى إليه ألفونسو الثامن. إنها مبانٍ ملكية مخصصة لتكون مكانًا بعيدًا تمامًا عن كل شيء، إلا أن برج الأسيرة يختلف عن البرطل إذ يبدو أنه سجن ذهبى، وإذا لم تكن العبارات والإيحاءات الدينية القاسم المشترك فى جميع القصور الناصرية فى غرناطة والمنشآت المدجنة لقلنا إن برج الأسيرة كان نصبًا تذكاريًا غير مدفون فيه أحد أو كان رابطة أو مكانًا خاصًا للرباط ليوسف الأول، ورغم أن محمد الخامس كان شغوفًا بالتجديد والتعديل فإن يده لم تمتد إلى الأجزاء الداخلية لهذا البرج وبرج قمارش الذى شيده والده، وهذا يدل على الاحترام والوفاء الأمر الذى جعلنا نعرف المزيد عن الحمراء ومبانها السابقة على عام ١٣٥٤م. هذه العمارة الملكية الصغيرة الأبعاد التى تطل على هوّة سحيقة من الخارج، والمنعزلة التى تكسر البنية المعمارية للفراغات المشيدة للأمور الرسمية أو لتزجية وقت الفراغ، تساعدنا على توصيف الحمراء كإطار لمجموعة من الأنماط المعمارية الملكية المجاورة للقطاع الشمالى للسور كأنها شرفات مرحة مخصصة لتزجية وقت الفراغ وتأمل مبانٍ المدينة.

٩- قصر شنيل بغرناطة:

لم يكن أمر بقاء الأسرة الناصرية فى العيش بشكل اختيارى داخل أسوار الحمراء ليجعلها بعيدة عن الحياة فى المدينة وواديها الممتد، حيث شهدنا محمد الثالث يأمر ببناء قصر ذى قبة محاط بحديقة أو حدائق وبرك بها فوارات على شكل أسود. كما أن يوسف الأول كان له قصر بالقرب من نقطة التقاء نهر دارّو ونهر شنيل على الجانب الأيسر (الشاطئ) لهذا الأخير. وخلال القرن السادس عشرة نجد سفير فينيسيا رنا باجيرو، يصف لنا القصر المجاور لبركة كبرى، والكثير من الرياحين التى عثر عليها جومث مورينو أمام القصر الصغير الذى سنصفه لاحقًا. وإذا ما أخذنا حجم البركة فى الحسبان التى قدر هذا الباحث امتدادها ١٢١،٤٠م، فإن مقر الإقامة المذكور كان ذا مشهد عام مفتوح، كما أن البركة كانت مصحوبة بسراى له صالة

وبائكة فى حالة سيئة من الحفظ عام ١٨٩٢م. ولم يصل إلينا إلا قصر صغير مكون من صالة مربعة وصالتين أخريين ضيقتين وممتدتين على الجانبين، وهذا ليس بالقليل (لوحة مجمعة ٥٣، ١، ٢ مسقط رأسى لكل من لويس خابيير مارتين وإدوارد ومارتين وراؤل رويث فوينتس)، وعلى هذا فهى صالة ثلاثية، مثلما هو الحال فى الغرفة الملكية بغرناطة. والصالة الرئيسية مرتفعة بشكل واضح ولها عشرون نافذة فى الشخشيخة، وتقوم بذلك بدور القبة الملكية للقصر (لوحة مجمعة ٥٣، ٣). ولم نرى المزيد من الأخبار عن مثل هذا الصنف من العمارة حتى تم إقامة صالة الأختين وصالة بنى سراج فى قصر بهو السباع.

يتم الدخول إلى الصالة المركزية فى قصر شنيل من خلال عقد نصف أسطوانى ارتفاعه ٩٤،٣م وعلى عضادته توجد كوتان، غير أن هذه الصالة ليست مربعة بالشكل الدقيق فأضلاعها هى ٥٧،٤ - ٦٢،٤ - ٨،٥٠ - ٦٢،٤م، أما الارتفاع فيبلغ من ٩-١٠م، مقارنة بالقباب الأخرى التى جرت دراستها (١٢، ١٣م) فى الغرفة الملكية، و٥٨،٨م فى البرطل، ٧م فى جنة العريف، و ٨م فى برج الأسيرة. وغنى عن الذكر أنه إذا ما استثنينا قبة الغرفة الملكية بغرناطة نجد أن باقى الصالات تجعل ارتفاع صالون العرش يصل إلى نصف الارتفاع الذى عليه صالون قمارش (١٨،٥٠م) وتليه قباب صالة الأختين وبنى سراج بقصر بهو السباع (١٦،٥٠-١٦م)، وبالنسبة للغرف الجانبية فإن أضلاعها ٣٠،٤×٢،٢٠م ولها أسقف جمالونية ذات مسننات، لكنها زالت من الوجود. وترتبط الصالات باثنين من العقود نصف الأسطوانية لهما طنف مشترك، ويبلغ ارتفاعهما تبلغ ٩٤،٣م، كما ترتبط بعقد يضم العقود السابقة (٤) ولاشك أن ذلك صورة طبق الأصل من النوافذ التى شهدناها فى برج الأسيرة. ونرى العقود التوائم ذات الأعمدة فى وسط النافذة متكررة فى جوانب صالة الأسرّة أو apodyterium التى هى جزء من الحمام الملكى، ثم نراها بعد ذلك فى صالة بنى سراج بالحمراء. وبالتالى فإن النمط الذى بين أيدينا يعتبر حلقة وصل أخرى، آخذين

فى الاعتبار ذلك التطور المتسارع الذى عليه العمارة الناصرية خلال القرن الرابع عشر. وفى صدر الصالة الجانبية – من الجهة اليسرى – نرى فى الجزء العلوى كوة ذات عمق ضئيل بها عقد نصف أسطوانى مضلع خاص بالخزانات الكائنة فى صحن برج الأسيرة (٦). أما الحوائط الملساء فلا يزال بها حتى الآن زخارف ذات خطوط غائرة ذات أشكال نجمية وصلبان معقوفة متشابكة (٩)، مماثلة لتلك التى رسمها "بل" لمنزل من منازل بنى مرين فى فاس (ق ١٤)، ومع هذا لا نستبعد أن يكون المعمارى رفائيل كونترايراس أمر بوضعها وهو الرجل الذى كان مكلفًا بترميم العقد. وفى الوقت ذاته نجد أن العينات الكائنة فى طبلات عقد المدخل من الداخل غير موثوق فى أصولها. ولاشك أنها منقولة من الزخارف الجصية فى البرج المرقب الكائن فى صحن ماتشوكا بالحمراء (٨).

ولما كانت وظيفة المكان مقر إقامة ريفيا متطابقًا فى هذا مع جنة العريف فإن الصالات ذات وزرات ملساء وفوقها الزخارف الجصية فى الصالة الرئيسية، وعلى جوانب العقود الخاصة بالصالات الجانبية وابتداء من الأشرطة نجد عبارة "لا غالب إلا الله" ومجموعتين من المعينات بهما ومعهما العقود ومستطيلات كبيرة وميداليات ذات فصوص نجد فيها عبارة "تشير إلى العز لمولانا السلطان العادل"، طبقًا لقراءة لافوينتى القنطرة (٤)، أما أشرطة الطنف فنجد فيها عبارات تشير إلى الأمل والثقة مثل التى فى البرطل وجنة العريف وبرج الأسيرة. ويغطى القطاع العلوى مجموعة من الأطباق النجمية ذات الاثنى عشر، وهى تقليد لما هو موجود فى الإفريز الكبير، العلوى، لبرج قمارش (٥). وبعد ذلك نجد النوافذ الخمس فى كل حائط من حوائط الشخشيخة وبها التشبيكات نفسها ذات الستة عشرة طرفًا مثل التى شهدناها فى جنة العريف (٧)، وبعد ذلك نجد إفريزًا أو كورنيشًا من المقربصات الجميلة تقوم بدور الحامل للسقف الجمالونى على شكل قصعة والمزخرف بأطباق نجمية، والشىء الذى نستغربه هو أنه لا نجد فى الصالة كنية "أبو الحجاج" ليوسف الأول، بينما – كما

شهدنا - هى موجودة فى مداخل الصالات الجانبية والعقد المضلع والزخارف الجصية والنقوش الكتابية والإشارة إلى السلطان والملك العادل، الأمر الذى لا يدع مجالاً للشك فى أن هذا السلطان هو الذى أمر ببناء القصر. والاحتمال كبير فى أن يكون اسم المؤسس منقوشًا على قطعة من الجص زالت من الوجود، مثله فى هذا مثل الغرفة الملكية والبرطل. وأيا كان الوضع كان قصر شنيل مقرا ملكيا والقبة هى الجزء الرئيسى فيه.

١٠- قصر بهو السباع لمحمد الخامس:

يعتبر هذا القصر الذى تم إضافته (شكل ٥٤) فى القطاع الواقع جنوب قصر قمارش ليوسف الأول (يشكل معه زاوية قدرها ٩٠ درجة) مقر إقامة خاصا للأسرة الملكية الناصرية، أمام ذلك القصر المخصص للحياة الرسمية التى يرأسها السلطان وهو على عرشه فى قمارش. إنه القصر الإسلامى الأكثر اكتمالاً من القصور التى وصلت إلينا، كما أنه أكثر القصور شهرة عالمية لما عليه من عمارة دقيقة، وهو قصر ينوه بكل أنواع الرموز، فهو يخضع لرؤية عربية رغم أنه لم يتم التوصل إلى مدلوله الحقيقى من المنظور النقدى، ابتداء من الأرصفة المتقاطعة من الرخام والنافورة ذات الاثنى عشرة أسدًا التى تقع فى الوسط. هناك أيضًا وفرة ضخمة من النقوش الكتابية والقصائد المنقوشة أبياتها على الحوائط مديحًا للمبنى ولراعيه، وهناك الزخرفة فى الصالات الرئيسية التى تتكثف - خلافًا لما عليه الصالات الجانبية - بشكل تدريجى ابتداء من الأرض وحتى مفتاح سقف القباب الخمس، وهذا أمر غير مسبوق على الإطلاق فى القصور الإسلامية. ويمثل القصر، فى خلاصة وجيزة، التتويج والقمة التى وصلت إليها العمارة الإسبانية الإسلامية، والخلاصة المتقنة لكثير من القصور التى زالت من الأندلس التى يتم استيحاؤها بشكل لا شعورى فى كل

صالة وعمود وعقد وبائكة وقبة وفراغ مكشوف مستطيل الشكل ومقسم إلى أربع أجزاء فى صورة صحن رفيع المستوى مكون من أربع بوائك.

ولا يشك أحد فى أن القصر يرجع إلى محمد الخامس، قد جاء نتيجة تأثير شديد مزدوج هو الموروث الإسبانى الإسلامى الذى يعتبر القصر ابنه المبجل والموروث المسيحى الذى كان سائداً آنذاك. ويبدو أن القصر قد استوعب كل هذا ابتداء من الفوّارة على شكل أسد والرصيف المتقاطع فى الرياض الشرقى الذى نجده فى مدينة الزهراء، ومناطق الانتقال ذات الأعمدة المعلقة الإفريقية (التونسية) تحت قباب من المقربصات على شاكلة الموروث المرابطى والموحدى المغربى، وكوة أو غرفة العرش للقصور الزيدية وقصور بنى حماد فى الجزائر التى تجسدت فى لينداراش. وتكثر الزخارف ذات الأسلوب "الطبيعى" فى القصور المدجنة المعاصرة، وتروس الجماعة الناصرية المأخوذة عن تروس الجماعة المسيحية لبدرو الأول، والدهانات فى صالة العدل وتزجية أوقات الفراغ فى البلاط الغربى. ومن بيننا نجد أن بعض المحللين يريدون أن يربطوا بين قصر محمد الخامس وعمارة بنى مرين فى المدارس الكائنة على الجانب الآخر من مضيق جبل طارق، ونستند فى هذا الرأى على فترة النفى الطويلة الأمد التى قضاها العاهل فى المغرب (١٣٣٩-١٣٦٢م) وهل أن الفن الناصرى والفن المرينى كانا يشكلان آنذاك وحدة أسلوبية أساسها غرناطة، حيث إنه ابتداء من القرن الثالث عشرة خرج العرفاء والمهندسون لبناء قصور - زالت من الوجود - فى كل من المغرب وتلمسان وتونس. ومع ذلك فإن ذلك الإبداع والفن الرفيع الذى لا مراء فيه، فى قصر بهو السباع يجعل القصر كأنه هو (كأنه يشبه نفسه)، أما الوجه السلبى لهذا القصر عند البعض هو الشعور بالإرهاق لكثرة ما يشهد المرء من جمال يكاد يتجاوز الواقع إلى الخيال مثلما هو الحال فى قصر الجعفرية بسرقسطة، كما تصور البعض أن هذا القصر بنى ليكون تحفة وليس مكاناً للسكنى، إنه استعراض وتجل للبذخ أو الدعاية التى يستحيل تقليدها.

وإذا ما وصفنا القصر وصفًا ليس فيه حماس لجاء مثل أى قصر أندلسى آخر، وهو أبرزها جميعًا، وطبقًا للروايات والنقوش العربية هو من المآثر الكبرى لمحمد الخامس الذى يطلق عليه أنه المحارب وصانع الانتصارات وفاتح المدن. ولا نعرف على وجه اليقين ما إذا كان الاستيلاء على "الجزيرة" عام ١٣٦٩م - وهذا أمر قليل الاحتمال - سابقًا على العون الذى قدمه لحليفه بدرو الأول فى الاستيلاء على قرطبة (١٣٦٨م) أو الأعمال الحربية فى إثناخار Iznajar وبدة Ubeda وغيرها من المواقع الأخرى (١٣٦٧-١٣٦٨م) وربما كانت هذه الأبيات الشعرية استكمالاً لتلك المدائح التى نقرؤها فى صالون قمارش فى عصر يوسف الأول. ولاشك أن عودة العاهل المذكور إلى العرش الغرناطى بمساعدة بدرو الأول (١٣٦٢م) كان ينظر إليها، عند الغرناطيين، على أنها نصر ما بعده نصر. وبالنسبة لتاريخ بناء القصر فإننا نرى أنه يرجع إلى الفترة من ١٣٦٢م حتى ١٣٦٨م، واستمرت الأعمال بعد الاستيلاء على "الجزيرة" (١٣٦٩م) وهو المكان الذى لم يرد اسمه فى أى مكان بالقصر، غير أنه وارد كما شهدنا فى البائكة الشمالية لقصر قمارش. وخلال الفترة المذكورة كان بدرو الأول يقوم ببناء قصر المدجن فى قصر إشبيلية، وهو بناء شارك فيه عرفاء فى فن الزخرفة الجصية تابعون لبلاط محمد الخامس، وحقيقة الأمر هى أننا لا نكاد نعرف شيئًا عن القصور الإسبانية الإسلامية خلال القرون ١٢، ١٣، ١٤، غير أنه عندما نتأمل فى قصر بهو السباع ونتجول بين أركانه نخرج بانطباع يقول بأننا أمام بعث عظيم مُعَصْرن لكل تلك القصور السابقة.

علينا أن نحدد معانى بعض المصطلحات قبل البدء فى دراسة القصر، فبناء على بعض النقوش الكتابية التى توجد فى صالة الأختين كان هذا البناء "قصراً"، وهذه اللفظة هى مصطلح تقليدى يطلق على القصور العربية فى المغرب الإسلامى ابتداء من قرطبة عصر الخلافة، وكان أيضًا "قصراً" (بناء على النقوش الكتابية) كل من قمارش وجنة العريف، غير أن جارثيا جومث عندما قام بترجمة نصوص ابن الخطيب المتعلقة

بالحمراء الجديد الذى أسس فى عصر محمد الخامس يطلق مصطلح Mixuar على القصر، رغم أن هذا المصطلح يشير أيضًا إلى مبنى عبارة عن مجلس استشارى أو محكمة يرأسها العاهل، وهو مبنى يقع على ما يبدو - وكما رأينا- خارج الإطار لكنه قريب من القصر، وفى حالة المدن نجده يقع عند بواباتها، قد أشرنا سلفًا إلى هذا المعنى. ومن يعترضون على نظرية جارثيا جومث يرون أن لفظة ميكسوار "مشورة"، اللفظة الرئيسية، التى يستخدمها ابن الخطيب هى المبنى الذى يقوم بوظيفة مقر المجلس الذى شهدناه عمليًا عند مدخل قصر قمارش الذى أقامه محمد الخامس هناك، والاحتمال كبير فى أن يكون المصطلح المذكور Mexuar كان يطلق على جميع مكونات القصر، كما أن مصطلح "قصر كان يطلق على أحد أجزائه أو وحداته المعمارية الملكية المصحوبة بالمسكن.

وفيما يتعلق بتاريخ أو تواريخ بناء القصر فلسنا نراها مكتوبة بشكل صريح أو ضمنى فى أى جزء من أجزائه، ومن جانبنا نقول إنه من المفترض أن يكون قد شيد خلال الفترة من ١٣٦٢م و ١٣٦٨م أو ١٣٦٩م ويستند هذا الرأى على بناء القصر نفسه. وسيراً على التحليلات التى يقدمها لنا جارثيا جومث للنصوص التى أوردها ابن الخطيب، نقول إن القصر كان قد بدأ بناؤه بصالة الأختين وملحقاتها خلال الفترة من ١٣٥٤م حتى ١٣٥٨م أو العام الأول للفترة الثانية من حكم محمد الخامس، عندما كان طفلاً، رغم أن جارثيا جومث يعترف بأنه ربما جرى تجديد القصر فى فترة الحكم الثانية (١٣٦٢م) ويضيف المؤلف نفسه بأن الإنشاءات الرئيسية فى عهد محمد الخامس، وقصره - أو قصوره - جرت خلال الفترة من ١٣٦٢م حتى ١٣٧٠م مستنداً فى هذا على الرسالة الإحصائية لابن الخطيب وهى الأعمال المرتبطة بقصر بهو السباع بصالاته الرئيسية الثلاث أو الأربع والتشطيب وزخارف صحن الرياحين بقمارش بما فى ذلك صالة باركا. قد بدأ كل شىء عام ١٣٦٢م بمناسبة المولد أو الاحتفال بعيد ميلاد الرسول محمد، قد دعا محمد الخامس لهذه المناسبة العديد من

الناس فى ميكسوار الجديد أو القصر الجديد بالحمراء الذى لم يكن قد انتهى البناء فيه فوق الميكسوار الذى يرتبط بأسلافه. أما تورس بالباس فيحدثنا فى معرض تناول النقوش الكتابية المائلة فوق وزرة الزليج فى البائكة الشمالية لصحن الرياحين، حيث نجد فيها أبياتًا من قصيدة مطوّلة لابن زمرك، إذ يقول الباحث إنها قد ألقيت – طبقًا لابن الخطيب – فى أحد الموالد "بعد أن انتهى محمد الخامس من أعمال بناء قصره". ويضيف تورس بالباس: إن ذلك النص الموجود يساعد على القول بأن تاريخ بناء هذا القصر يتوافق مع تاريخ الاستيلاء على الجزيرة الخضراء وهو الحدث الذى يشير إليه العاهل فى رسالته إلى مكة فى شهر أكتوبر ١٣٦٩م. وعلى أساس ما سوف نراه فى فقرات لاحقة فإن فترة ثمانى السنوات أو تسعة التى استغرقها بناء قصر بهو السباع وتشطيب صحن الرياحين وواجهة الغرفة الملكية أكثر من كافية، وهو زمن يتوافق مع فترة السلام أو التحالف الذى جمع بين محمد الخامس وبدرو الأول ملك قشتالة الذى توفى عام ١٣٦٩م، وجاء هذا التاريخ متوافقًا مع استيلاء الأول على الجزيرة الخضراء. وفى هذا المقام يرى داريو كابانياس أن قصر الحمراء أخذ الشكل المعاصر ابتداء من الثلث الأخير من القرن ١٤، وربما جاء ذلك فى شهر أكتوبر عام ١٣٦٩م أو ١٣٧٠م عندما انتهى محمد الخامس من المبانٍ الأكثر أهمية، وذلك لأنه خلال ذلك العام الأول كانت المنية قد واتت بدرو الأول باغتياله فى حقول مونتيل على يد أخيه من الأب السيد إنريكى بعد أن ظل فى سلام مع الملك الغرناطى، حيث ساعدت هذه السنوات على قيام محمد الخامس بالتركيز على أعمال البناء فى الحمراء. وهى الفترة من (١٣٦٢-١٣٦٩م) التى يجب أن نشير إلى أنها تتوجت بالزخارف المسيحية أو المدجنة فى صالة العدل لبدرو الأول، بينما بعض الباحثين الآخرين يقولون (بلا سند مقنع) بأن ذلك حدث خلال السبعينيات أو الثمانينيات، أى أنها كانت فى السنوات الأخيرة السابقة على وفاة محمد الخامس (١٣٩١م) ومن جانبنا نرى أن قصر بهو السباع شيد فى مرحلة واحدة ١٣٦٢-١٣٦٩م فى توازٍ مع بناء قصر بدرو الأول فى

قصر إشبيلية (١٣٦٤-١٣٦٧م) وذلك طبقًا للنقوش الكتابية اللاتينية فى هذا القصر الأخير، أى أن البناء استمر من ثمانى إلى عشرة سنوات واستمتع به لعقدين آخرين من الزمان، وخلال تلك الفترة لم يقم العاهل بأعمال أخرى فى القصر ذات أهمية بالغة. وربما يمكن تفسير المسارعة فى بناء قصر بهو السباع بالقول بأنه أثناء عملية البناء كان قصر الحمراء متهالكًا قد انقلبت فيه الأوضاع بما فى ذلك تلك الغرف البسيطة القائمة فى أطراف صحن الرياحين، ويدخل فى هذا الإطار أيضًا الحمام الملكى، حيث كان كل ذلك مستخدمًا كمقر إقامة للأسرة الملكية خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، وبالتالى فلا مناص من إقامة قصر حيث توجد تماثيل السباع. والأمر المثير للفضول هو عدد سنوات إقامة القصر (من ثمانية إلى تسعة أعوام) الذى يتوافق مع ما قام به الحكم الثانى من توسعة المسجد الجامع بقرطبة وهو الخليفة الذى يتلاقى معه محمد الخامس - طبقًا لجارثيا مورينو - فى بعض الوجوه فكلاهما كان وريثين لملكين - كل على حدة - لهما شهرة واسعة فى تاريخ الحكام المسلمين فى المغرب الإسلامى وهما عبد الرحمن الناصر ويوسف الأول، حيث قام الأول ببناء مدينة الزهراء بينما الآخر قام ببناء الحمراء.

وبمتابعة تاريخ القصر يصبح من المهم وجود النعت التشريفى المصاحب للكنية الذى اتخذه محمد الخامس، ويظهر هذان اللفظان مجتمعين أو منفصلين على حوائط الحمراء، والنعت هو "الغنى بالله"، أما الكنية فهى "أبو عبد الله"، ويرى جارثيا جومث أن النعت قد اتخذه السلطان ابتداء من عام ١٣٦٨م بعد عدة حملات انتصر فيها خلال عامى ١٣٦٧ و ١٣٦٨م، وخرج بخلاصة تقول بأن المبانٍ التى يوجد بها هذا النعت لاحقة على هذا التاريخ، ومع هذا فالموضوع لم يُحلّ بالكامل ذلك أن النعت والكنية توجدان معًا فى قصر بهو السباع، وفى صالة باركا نجد الكنية فقط، بينما البائكة التالية نجدها مباشرة - صحن بهو الرياحين بقمارش - النعت "الغنى بالله" وكذا فى الواجهة الرئيسية والزخارف الجصية للغرفة الذهبية. أما الواجهة الخارجية

والمارستان بغرناطة الذى شيده محمد الخامس خلال الفترة من ١٣٦٥-١٣٦٧م فيضمان النعت، الذى نجده أيضًا فى بوابة النبيذ التى جددها ذلك العاهل وكذلك طبقًا ألماجرو كارديناس توجد الواجهة الخارجية لبرج أبى الحجاج أو ما يسمى بينادور الملكة. ثم نواصل رؤية المصطلحين معًا أو بلوحة مجمعة منفصلة فى جميع أرجاء قصر بهو السباع، لكن صالة بنى سراج لا تضم إلا الكنية فقط. نرى إذن أن النعت كوسيلة لتحديد تاريخ إنشاء الأعمال التى قام بها السلطان محمد الخامس لا يعتد بها كثيراً. وعلى أية حال فإننا تأكدنا أنه كلما وجدنا الكنية أو النعت وجدنا ترس الجماعة الناصرية يحمل عبارة "لا غالب إلا الله" الشعار الناصرى الذى نراه فقط فى مبانٍ الحمراء اللاحقة على عام ١٣٦٢م حيث تبدأ الفترة الثانية لحكم السلطان المذكور.

المخطط (لوحة مجمعة ٥٤):

لنبدأ بتعداد الفراغات التى توجد به ابتداء من مركز الصحن: ١- صحن التقاطع وبه الفوارات ذات الاثنى عشرة أسداً فى الوسط، ٧- أكشاك بارزة فى الأضلاع الصغرى (رسوم منفصلة رقم ٥، ٦)، وفى الفراغات نجد رقم ٢ عبارة عن صالة مقربصات ذات مداخل من صحن قمارش هى b،٩، ٣- صالة بنى سراج فى الجنوب ذات القبة والصالتين الصغيرتين على الجوانب، ٤- صالة يطلق عليها صالة العدل وتقع فى الجهة الشرقية ولها ثلاث أقبية مربعة المخطط، وفى الصدر نجد نوعًا من الكابولين Capulin الأهليجى المخطط وبه دهانات مدجنة، ٥- صالة تابعة لصالة الأختين أو القبة الملكية للاستقبالات الرسمية أو الخاصة، وبها صالتان صغيرتان مستطيلتان لهما غرف جانبية، ٦- حرف Tالمقلوب ومعه بهو العرش المسمى بهو لينداراخا. وهنا يجب أن ننبه إلى شيء وهو أن لفظة "بهو" توجد فى كتابات ابن الخطيب عندما يتحدث عن قصر الحمراء الجديد الذى شيد فى عصر محمد الخامس،

رغم أنه من الصعب أن نربطها بمبنى محدد، ٩: جب قديم أعيد استخدامه مربع وفوقه يوجد المسكن المسمى بصحن الحريم الذى أضيف إلى قبة بنى سراج. هناك مدخل للقصر عند حرف X، وفى الزاوية المقابلة، الجنوبية الغربية نجد مدخلاً آخر تشريفيا هو مدخل الروضة، ١٠- سواقٍ صغيرة الحجم وهى تزيد من أطراف لوحة مجمعة علامة الجمع + أو التقاطع فى الصحن فى جزء منه حتى الأحواض وتصل إلى مستوى أرضية مركز الصالتين الخاصتين ببنى سراج والأختين، وفى الجزء الآخر حتى الأكشاك والبوائك الكائنة فى الأضلاع الصغرى للصحن. ومن خلال سلالم صغيرة (A) مقامة فى كلا الدهليزين عند بداية صالة الأختين وبنى سراج يتم الصعود إلى الغرف ذات الاستخدام الشخصى الكائنة فى الطابق العلوى وذات المراقب المتواجهة والبارزة عن الصحن (صورة ٢) وتقوم العقود نصف الأسطوانية لبوائك الصحن على أعمدة تتسم بالبساطة ومجموعات مزدوجة فى شكل تبادلى وكلها مدهونة (٧). وفى المخطط ذى المسقط الأفقى (رسم منفصل رقم ٢) من المخطط الخاص بالحمراء وفى Alijares، نجد الشخشيختين المكونتين من النوافذ والأسقف، وهى الخاصة بالقباب الخمس للغرفة، وهى جمالونية من ثمانية أضلاع وستة عشرة ضلعًا، وفى المسقط الأفقى (رسم جانبى رقم ٨) نجد الأشكال الهندسية للأسقف المثمنة أو الطبق النجمى (من ثمانية)، وفى الجهة الشرقية نجد مربعات ثلاثة هى الخاصة بقباب صالة العدل طبقًا لمذكرات المعمارى موديستو ثندويا، وبالتالى فإن حوائط البوائك هى ذات وزرات مزججة (٩)، ويلاحظ أن الشكل الهندسى (A) يقع فوق عقود صالة المقربصات المؤدية إلى الصحن، وتتكرر فى الزخارف الجصية لصالة العدل، هذا الصنف من الأطباق النجمية، من ثمانية، نجده قد ولد بالتحديد فى الوزرات من الزليج - فى البرطل (انظر لوحة مجمعة ٢٤ (B) ،وفى الشكل Xنجد زخارف جصية تحمل أيضًا شعار الجماعة الناصرية عند مدخل القصر.

وفى هذا الإطار من الفراغات المختلفة جمعنا بينها والمتوائمة أيضًا فى آن والموزعة حول الصحن ونموذج حديقة مكونة من أربع أجزاء، ازدادت فخامة الأقبية

المرتفعة، كان محمد الخامس يعيش حياته ومعه أسرته، وتتحدد وظيفة كل جزئية ببنيتها المعمارية، ولا يخالج الشك أحداً فى أن مقر الإقامة الدائم للعاهل كان صالة الأختين ومعها القبة الملكية فى المحور الجنوبى- الشمالى على أساس أنها صالة استقبال خاصة أو عامة - ديوان - خاص أو ديوان عام فى القصور العربية فى المشرق الإسلامى، يليها مكان العرش الذى ربما كان فى لينداراخا، وكانت صالة بنى سراج، ذات الحوض الضخم ذى الأضلاع الاثنى عشرة فى الوسط والبنية المحدودة، مكاناً لتزجية وقت الفراغ واللهو للسلطان، وربما السلطانة أو الأميرات وذلك لأن موضوع، الفراغات المعمارية المخصصة لكل جنس (من الرجال والنساء) كانتا متواجهتين مثلما هو الحال فى صحن "ساقية جنة العريف" و "صالة العدل" - دون حوض فى الأرض ومفتوحة دائماً، فقد كانت صالة أو مكاناً للاحتفالات تزداد بهجة بالدهانات التى نجدها فى منظر تناول المشروبات tetero ومشاهد البلاط والصيد والمبارزة. ويتم تحديد كل مكان من خلال دائرتين متخيلتين، تمر الكبرى من خلال النوافير الصغيرة لصالة الأختين ومبانٍ لبنى سراج والبوائك الصغرى من الشرق والغرب، أما الدائرة الداخلية فتمر بواجهات الأكشاك البارزة والمداخل للصالتين المذكورتين، وتخرج صالة المدخل - من المقربصات - ومعها صالة العدل من إطار هاتين الدائرتين، ولما كان الحمام الملكى، الذى أسسه يوسف الأول فى قمارش، مجاوراً لصالة الأختين فإنه كان يخدم كلا القصرين.

وما نستوحشه هنا (فى هذا القصر) وفى قصر قمارش هو وجود مصلى خاص (ومن جانبى أشك فى أنه كان موجوداً عند مدخل برج قمارش، فقد كان المصلى أمراً معهوداً فى القصور الإسبانية الإسلامية كما سبق القول اللهم إلا فى صالة الروضة بقصر الخلافة بقرطبة وقصر الجعفرية. ويبدو أن القاعدة المتبعة منذ إنشاء مدينة الزهراء هى أن القصور دون مصليات خاصة، وربما كانت المساجد المقامة على الأطراف تقوم بالغرض، أى تخصيص مكان لأداء الصلوات، وكان ذلك فى الحمراء

وهو المسجد الكائن عند صحن المدخل "ماتشوكا" وصحن ميكسوار والبرطل. وبالإضافة إلى المسجد الجامع الذى زال من الوجود - أسسه محمد الثالث - على الطرف الآخر من جبانة الروضة أى فى ظهر قصر بهو السباع، وربما كانت هناك مدرسة طبقًا لرأى جومث مورينو، كان ابن الخطيب قد أشار إليها، ومن ضمن ما ذكره ضريح أوبانتيون تأسس بموافقة محمد الخامس، ولكن لا نرى مكانه، وربما كان ملاصقًا أيضًا لذلك المسجد الجامع، الأمر الذى يؤكد أن المسجد كان يقوم بوظيفة المسجد الملكى والمسجد الضريح سيرًا فى هذا على النظام الذى أشارت إليه المصادر العربية التى تتعلق بالجزيرة الخضراء فى عصر بنى مرين. وفى هذا المقام نستطرد بعض الشىء، فمن المعروف أنه تم اغتيال يوسف الأول فى مصلى فى غرناطة وربما كان فى منطقة فن قصر الحمراء التى هى اليوم مقر قصر كارلوس الخامس، وكان مدخله عند بوابة النبيذ، ومن المعروف أن مثل هذه الوقائع كانت أمرًا معتادًا فى إسبانيا الإسلامية وربما - بالتالى - أحدثت تأثيرها على محمد الخامس وخلفه. قد أشار تورس بالباس إلى أن محمد الخامس ربما أمر ببناء نفق خاص أو ساباط - لا نعرف مكانه حتى يومنا هذا - بين قصر بهو السباع والمسجد الجامع، وعلى أساس ارتباط الأمر بهذا الموقف فإننى لا أستبعد أن يقوم العاهل بفتح بوابة النبيذ القديمة التى كانت مغلقة حتى ذلك الحين التى كانت تمر بالساحة التى عليها اليوم قصر كارلوس الخامس حتى المصلى، وربما يفسر هذا وجود ظواهر معمارية وزخرفية قديمة فى الواجهة الخارجية للبوابة ووجود نقش كتابى يرجع إلى محمد الخامس عبارة عن الآية الكريمة "إنا فتحنا لك فتحًا مبينًا، ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر" وبذلك ينسب العاهل لنفسه هذه البوابة التى يرى جومث مورينو أنها شيدت خلال القرن الثالث عشرة أو فى المرحلة الانتقالية من عصر الموحدين إلى عصر الأسرة الناصرية، وأشاركه الرأى فى هذا. وهذه البوابة هى نموذج لبوابة مغلقة فى غرناطة، وهى بوابة بيساس - فى عصر الزيديين - والكائنة فى البيازين،

ويطلق عليها البوابة الجديدة بعد افتتاحها فى الزمن الحديث. ويلاحظ إقفال الكثير من البوابات فى العمارة الإسبانية الإسلامية لأسباب أمنية بدءًا ببعض بوابات قصر الخلافة فى قرطبة.

بوائك الصحن:

لا نعرف على وجه اليقين المسميات العربية لهذه البوائك خلال القرن الرابع عشر، ومع هذا نجد ابن الخطيب يستخدم المصطلح المشرقى "إيوان" مثلما أشار إلى ذلك جارثيا جومث، وربما كان المصطلح مزدوج المعنى أى العقد الكبير للمدخل على الطريقة الفارسية أو عقد دهاليز الصحون وهو ما كان من المعهود تسميته فى المساجد "بالرواق". كما ورد أيضًا عند ابن الخطيب مصطلح "وسط" ترجمه جارثيا جومث بلفظة صحن غير أنه غير محدد المكان، ولما كان من المعهود فى الموروث المعمارى القديم لحوض البحر الأبيض المتوسط أن يكون الصحن المكان الذى يوحد بين مختلف أجزاء المسكن أو القصر العربى الذى تظهر فيه بوائك أربع غير مسبوقة ويضم أيضًا الكشكين و ١٢٤ عمودًا من الرخام المجلوب من مكايل **Macael** فإننا نفرد له مكانًا خاصًا أو نجعله استثناء (لوحة مجمعة ٥٥). ومن ناحيته جاء ج. مارسيه واستند على مبدأى التوازى والتقابل (١)، ووضع للبوائك ترتيبًا عبقريًا من العقود التى تقوم على عمود، وعلى مجموعة مكونة من عمودين، وثلاث، فى شكل تبادلى، وهى نظرية تفترض وجود خمس عقود أبرزها أوسطها، نجد المجموعة الأولى فى المحور الكبير للصحن من الجنوب للشمال الذى يرتبط بمداخل صالة الأختين ومداخل بنى سراج (**C-B-A-B-C**) ويفصل هذه المجموعة عقد وحيد ذو عمودين مزدوجين **D**- و **D**– للمجموعة التالية **E-F-G-H-I-J-K**، وهى مجموعة تضم جديداً وهو *تثليث مجموعة العقد المركزى* **A** *للمجموعة السابقة*، وثلاث عقود صغيرة من المقربصات **G-H-I**، أبرزها أوسطها، وهو انعكاس صادق يسير على مبدأ التقابل مع واجهات الأكشاك فى الأضلاع الصغرى للصحن. وعند وصول البائكة إلى تلك

الأكشاك فإن العقود الثلاث المجتمعة تحيط بها أزواج من العقود البسيطة وبالتالى تظهر مجمعة مع الثلاث السابقة خماسية (رسم a,b) وهنا نجد أن مارسيه يرى فى تلك العقود خمس محاور أساسية هى A-D-H-O-R، ومع هذا فإننا نرى - طبقًا لنظرية العقود الخماسية - أنها ستة محاور A-D-H-L-O-R، قد أخطأ ذلك الباحث بالنسبة لعقود المقربصات الثلاث فى واجهات الأكشاك ومثيلاتها الجانبية فى الأضلاع الكبرى، حيث وضع لها طنفًا لكل على حدة بينما لها كلها طنف واحد مشترك (رسم ١-١، والأكشاك a,b)، وبالتالى يبدو بدهيًا أن مارسيه وقع فى خطأ عندما اتخذ ثلاث عقود الأكشاك الخاصة بصحن مسجد القرويين بفاس نموذجًا (كشك C) على أساس أنها صورة طبق الأصل من أكشاك الصحن الغرناطى الذى جرى تجديده خلال القرن السابع عشر. وبالنسبة للعقود الخماسية نجد الأوسط هو الأكبر ومصدر هذا النموذج بوائك البرطل والسراى الشمالى بجنة العريف، ومن هذا الأخير انبثق أيضًا نموذج العقود الثلاثية غير المنتظمة للأكشاك. وإيجازًا للقول، فاستنادًا إلى الرسم (٢) الخاص بالضلع الكبير فى الصحن الكائن أمام صالة الأختين حيث نجد مجموعة من خمس عقود يفصلها عن بعضها عقد بسيط من أعمدة أربع إضافة إلى دعائم عريضة A، وفى الرسومات التى نجدها فى اللوحة مجمعة ٣ نرى تطور المقربصات الخاصة بعقود الأكشاك من منظور رؤيتها من الواجهة ومن الداخل.

وإضافة إلى ما سبق نقدم بعض السمات الخاصة بعقود بهو السباع (لوحة مجمعة ٥٦). وأبرزها (A-٧) هى عقود نصف أسطوانية ملساء بين أكتاف مشيدة الآجر، وفى الجزء العلوى منها نجد العتب أو الإزار الخشبى يشكلان الإطار الذى يضم الطنف الذى يغطيه مُعَين فالصو من الجص. وتزداد انسيابية العقد عندما نشاهد *أن المنبت الداخلى له به إحدى الحدائر أو الكورنيش* من المقربصات (A-٨) وهذا ما شهدناه قبل ذلك فى مدرسة العطارين بفاس (١٣٢٥م)، لكن *الواجهة* الخاصة بالطبلية (abaco) والواقعة فوق الحلية المعمارية المتموجة Cimacio ذات الحلية

المقعرة nacela- تركيبة نجدها أيضًا فى عقود بوائك صحن قصر قمارش وأصبحت مفروضة هنا على يد العرفاء الذين عملوا فى بهو قصر السباع، وبالنسبة للعقود الثلاثية الخاصة بالأكشاك نجد أن أكبرها هو الأوسط، ويرجع هذا إلى السراى الشمالى فى جنة العريف، ومن جانبه، قدم لنا أوين جونس رسمًا يضم البنية الخاصة بتلك العقود (٥-A) حيث نجد العقود وإطار الطنف المشيد من الآجر مغطى بشبكة من المعينات فى الجزء العلوى، ثم جاء بعد ذلك عرفاء وجعلوا طبقة التغطية من الوحدات الزخرفية الجصية، وتم التركيز على عقود المقربصات الثلاثة السائدة فى جميع أرجاء القصر (٤-A) وعند القيام بإعداد هذه العقود وكذا الوسائل الخاصة بالتنفيذ تم إقامة عقدين صغيرين للربط ذوى أعمدة صغيرة، وهذا الحل تم استلهامه من نوافذ مبانٍ سابقة فى الحمراء. تغطى هذه الأكشاك مفهومًا خاصًا للصحن يتمثل فى أنه لتزجية الوقت والترويح عن النفس وذلك بفضل المخطط المربع (٣-A و ٢-A) والزخارف الجصية اللافتة للانتباه (٦-A) والعقود الانسيابية فى الواجهات الأربع حيث ينفذ إليها الضوء من كل جهة والأرضية الرخامية ذات حوض صغير مستدير فى الوسط والأسقف الرائعة نصف الأسطوانية (من الخشب) فوق مناطق انتقال من المقربصات وأبدان الأعمدة ذات الأطواق الصغيرة Collarin، وإذا نظرنا للكشك ذى التصميم المعمارى المكون من قبة وبدون نوافذ لوجدنا أنه ليس له مثيل فى الفن الإسلامى، فقد تم تصميمه هنا كجزء بنيوى للبوائك التى تم ابتداعها وذلك عندما تغير مخطط التقاطع إلى صحن وأصبح كل جزء من هذا التقاطع بارزًا فى الحديقة العربية التقليدية التى ربما كانت قائمة هنا قبل محمد الخامس. وبالنسبة للأعمدة نجد تكرار التيجان السّبتية والأجسام المتوازية السطوح مع تنويعات ليس هنا مجال الدخول فى تفاصيلها، وهذه التفاصيل فى التيجان قد حلت محل الحلية المعمارية المحدبة equino والطبلية التى كانت تصاحب التاج الكلاسيكى المركب (B,B-1). وتضم الكثير من القطع التى جرى إضافتها إلى الحليات المعمارية المتموجة Cimacio نقوشًا

كتابية فيها مديح "للغنى بالله" - محمد الخامس - الذى يوصف هنا بأنه المحارب، كما تتحدث النصوص عن انتصارات فعلية أو غير معروفة. وعودة إلى المزايا الفنية الرائعة للأكشاك نقول إن أقبيتها الخشبية ذات الأطباق النجمية المكونة من اثنى عشرة طرفًا تنافس فى جمالها السقف الكبير فى صالة العدل، ولاشك أن النجارين الذين أقاموا سقف هذه أقاموا أسقف تلك فى عصر محمد الخامس (لوحة مجمعة ٥٦-١)، نجد أيضًا التوريقات الرائعة ذات الأسلوب الذى عليه دعائم الرفرف والأسقف المسطحة للبوائك (٧)، (٨)، (٩) وتتبدى ملامح الأسلوب الذى يميل إلى الطبيعية الذى يعتبر البصمة الواضحة لكل ما قام به السلطان البنّاء، ويأتى رسم هذه القبة نصف الأسطوانية ذات التشبيكات على سقف مغطى الهيكل ataujerado على يد سرشنيدر Cerdshneider خلال هذه السنوات ليكون واحداً من الرسومات الهندسية الشديدة الالتزام علمياً بما يضمه القصر (٣).

وعودة إلى الحديث عن البوائك (لوحة مجمعة ٥٧) نجد أن القطاعات الخمس عشرة للأسقف ذات العتب من الخشب التى تغطى الجزء الداخلى قد اتبعت نظاماً جديداً فى الدعائم التى تقوم عليها (١)، (٢) ففوق الأعمدة الثنائية. وعلى نفس الارتفاع الذى عليه الحائط الداخلى نجد أكتافًا صغيرة من الجص ذات عقد انسيابى من عقود المقربصات وفوقها كابولى بارز يحمل العناصر الزخرفية نفسها (١)، وفوقه نجد الكمرات Vigas المستعرضة الملتصقة بألواح رائعة الزخارف (٣)، (٥) حيث نجد بعضها فى متحف الحمراء، أما البعض الآخر فقد اختفى، وفوق هذه نجد ما يمكن تسميته بالأوتار التى تربط عقود البائكة بالحوائط، وهناك حوائط صغيرة فوقها تقوم الأسقف المسطحة المستعرضة أو الطولية ذات الزخارف الهندسية على سقف مغطى الهيكل ataujerado، (٤) هذا النظام من الكوابيل المثلثة وأعتاب بارزة (بدأ العمل به فى ميكسوار وصالة الأسرة وبينادور الملكة) ربما كان استلهاماً لما نجد فى المدارس المغربية (مدرسة صهريج Sahrij بفاس ١٣٢١م) الأمر الذى يساعد على أن تبتعد

الأسقف عن العقود بدرجة كافية بحيث يتم وضع أفاريز عالية بينهما وهى من الجص وضرورية فى مثل هذا الصنف من البوائك الإسلامية. ورغم أن هذه القطاعات جرت عليها يد الترميم فى أغلبها فإن بعض الأسقف المسطحة قد تم تغييرها ومعها أسقف أخرى فى صالة الأختين (لوحة مجمعة ٥٧-١) (١-١) (٢) (٣) (٤) (٥). وينسب السقف المسطح (٧) إلى الغرف العليا بصالة الأسرّة فى الحمّام الملكى الذى جرى بناؤه - على ما يبدو - خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر. كما نجد أيضًا أن متحف الحمراء به بعض أطراف دعامات الأسقف الأربع والخاصة بالبوائك، وهى قطع تحمل زخارف فريدة (٦) تدخل فى إطار الخط الفنى الذى عليه أطراف دعامات الأسقف (Canes) الخاصة برفرف الواجهة الضخمة لقصر قمارش فى الغرفة الذهبية. وإلى هذا الفن الرفيع من أعمال النجارة تنسب الدلف المزدوجة لمداخل صالة بنى سراج وقاعة الأختين (لوحة مجمعة ٥٧-٢، قام بالرسم إدارة الحمراء وجنة العريف)، ويلاحظ أن رقم (١) من الصالة الأولى ورقم (٢) من الصالة الثانية يبلغ عرض كل واحد منهما ٢،٧٠م مع وجود باب صغير فى الوسط للاستخدام الخاص بينما نجد أن الدلف كانت تفتح أثناء الاحتفالات الرسمية. وتحمل هذه الدلف أطباقًا نجمية من ثمانية أطراف ataujerado وأوتارًا من المعدن للتقوية ذات مسامير لها رءوس بارزة بلوحة مجمعة؟، إضافة إلى الترباس. وبالنسبة لأبواب القصور الناصرية نشير إلى أننا قمنا قبل ذلك بتقديم دراسة تتعلق بالغرفة الملكية بغرناطة، ويلاحظ أن هذه النماذج الناصرية كانت مصدر إلهام لأبواب قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية ولأبواب أخرى مدجنة لقصور وأديرة طليطلية (ق ١٤، ١٥)، ومن أبرز نماذج الزخارف الهندسية فى القصر نجد ماتضمه الوزرات المزججة وخاصة فى قاعة الأختين حيث نجد الوزرات مُكَسّاة بأشرطة - أو دونها - (٤) (٥)، (٨) وهى النماذج التى بدأت فى الغرفة الملكية بغرناطة. وبالنسبة للوزرة رقم (٣) التى يعتبرها خيسوس برموديث منقولة من قصر قمارش إلى ميكسوار، حيث نجدها اليوم هناك، هى من

أعمال عرفاء محمد الخامس وأساسها أطباق نجمية من ١٦ تحيط بها أطباق أخرى من ثمانية، وإلى كل هذا تم إضافة أطباق نجمية معقدة مأخوذة عن الوزرات المكسّاة والأسقف في صالون قمارش (A)،(B) ويتكرر هذا الصنف الأخير في وزرة عضادة صالة الأختين. كما نجد الطبق النجمي نفسه المكون من ١٦ طرفًا، مصحوبًا بأطباق أخرى تابعة له من ثمانية، قد تكرر في أرضية مزججة دون أشرطة بين صالة الأختين وصالة ليندارإخا (٥) معلنة بذلك بدء صناعة السجادة من الزليج وهي الطليطلية التي ترجع إلى أنه ق ١٥، ١٦، وبالنسبة للموضوع (٣) و (٥) تجدر الإشارة إلى قد رصدناهما لأول مرة في الفن الإسباني الموريسكي بمدرسة بوعنانية في مكناس وفي المدرسة التي شيدها أبو الحسن عام ١٣٣٦م، ورقم (٨) يرتبط بالتشبيكة نفسها التي وضعها سلطان بن مرين في ضريحه في شالا بالرباط، وبالتشبيكة الخاصة بوزرات صحن الوصيفات في قصر بدرو الأول بقصر إشبيلية، وتكرر ذلك في المصلى الملكي بقرطبة (١٣٧٢م).

بوابات المدخل إلى القصر (لوحة مجمعة ٥٨):

هناك تساؤلات عديدة تتعلق بمجموعة منشآت "المنزل الملكي القديم" المكونة من جزأين أساسيين هما قصر قمارش وقصر بهو السباع، حيث يبدوان كأن كل واحد مستقل عن الآخر، كذلك نجد أن هناك نقاش كثيراً حول البوابات التي تصل كلا المبنيين ببعضهما، إلا أن من بين هذه التساؤلات التي تطفو إلى المقدمة تلك المتعلقة بواجهة قصر قمارش التي شيدت في صحن الغرفة الذهبية، ولاشك أنها مدخل التشريفات الخاص بالقصر الرسمي، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن الواجهة تعتبر مشتركة لكلا العقدين كما أشار إلى ذلك جارثيا جومث، آخذاً في الحسبان أن كل واحد منهما له ملامحه المعمارية الفريدة وقاطنيهما الأسرة الملكية لكل من الأب والابن (يوسف الأول ومحمد الخامس) نتساءل: ما هو السبب في أن قصر قمارش له هذه

الواجهة العظيمة التى لا تضاهيها أخرى بالنسبة لقصر بهو السباع؟ هل مرد ذلك إلى الطابع الخاص لهذا القصر الأخير وبالتالى كان المدخل إليه أكثر تواضعًا بالمقارنة بمدخل قمارش؟ غير أننا نعرف أن هذا الإسهام الأخير هو لمحمد الخامس وليس ليوسف الأول، وهنا نجد أن أعمال التعديل والإضافة التى قام بها الابن فى الحمراء تعنى الرغبة فى ضم القصرين ليكون لهما مدخل مشترك يرتبط بالقصر الذى يستخدمه الابن ولكن دون أن يفقد قصر قمارش وظيفته كمقر رسمى للعرش وهى السمة التى أعطاها له يوسف الأول، ومن جانبنا نرى أن محمد الخامس هو الذى أقام هذه الواجهة الضخمة وذلك بعد الانتهاء من تشييد قصر بهو السباع وإدخال تعديلات كبيرة على صحن الرياحين وصالة باركا مع بداية عقد السبعينيات.

ولاشك أن الموقع الذى عليه قصر بهو السباع - فى الجزء الخلفى - والاستخدام العائلى له (لوحة مجمعة ٥٨، ٥) حبذ وجود بوابات إضافية للدخول والخروج مثل تلك التى نجدها فى الزاوية الكائنة بين صالة المقربصات والحائط الطولى لجزء من صالة بنى سراج التى أشرنا إليها قبل ذلك بحرف X فى المخطط رقم ٥، قد حددها جومث مورينو جونثاليث على أنها "البوابة الخاصة بقصر بهو السباع التى لم تكن معروفة حتى اليوم"، وعلى أية حال فإن مخططات قصر بهو السباع يوجد بها هذا المدخل الذى أشار إليه تورس بالباس ولكن دون استبعاد وجود بوابة صغيرة أو اثنتين فى الحائط الغربى لصالة بنى سراج، وهما بوابتان تربطان - بشكل مباشر - القصر مع مقر صحن قمارش، وهى مداخل - فى نظرنا - ترجع إلى العصور الوسطى بغض النظر عما إذا كانت قد جرت عليها يد التعديل أم لا (مخطط ٥، A,B) وما يؤكد هذا الرأى وجود صالة المقربصات الكبيرة حيث إن عقودها الثلاث الكائنة فى البائكة الغربية للصحن التى تبدو على أنها ثلاثية بشكل غير مفهوم، إذ تفتقر لدعائم ولم تغلق أبداً معلنة بذلك وجود حركة رؤية للأفراد الذين كانوا يدخلون القصر خلال الاستقبالات الرسمية أو الأعياد الملكية. ولا تقدم لنا البوابة التى تحمل حرف X أية

خصوصية مقارنة لها ببوابات المساكن العادية الإسبانية الإسلامية حيث نجد الدهليز المنحنى ومصاطب للجلوس مخصصة للحراسة.

لكن بوابة الروضة تتسم بأنها حالة خاصة (رسم رقم ٢، المخطط والمسقط الرأسى وصورة النوافذ) فهى تقع فى الركن الجنوبى الشرقى للصحن، إلى يمين صالة بنى سراج (٥ حرف S) وهى بوابة منعزلة، وعلى شكل سراى لمخطط مربع (طول الضلع ٧٨،٥م) وقبة مضلعة على أربع مناطق انتقال مشطوفة وثمانية أخرى مستوية ومفتاح القبة عبارة عن عنقود بسيط من المقربصات، وكل شىء يشبه الفراغ المربع الأول لبوابة السلاح فى المقر الخارجى للحمراء (١) وتنسب هذه البوابة - ولكن ليس بشكل مؤكد - إلى إسماعيل أو يوسف الأول، وهذا يتسم بالتفرد بالنسبة لوظيفة بوابة لهذا السراى الذى يرتفع سقفه إلى ١٢،٠٠٥م، كما أنها تتسم بالتقشف الزخرفى الأمر الذى يجعلها بعيدة عن عصر محمد الخامس. وكان جومث مورينو يرى - وعن حق - أن هذا السراى، الذى ينسبه إلى إسماعيل الأول (دون أن يشرح السبب فى ذلك أو فى نسبة المكان إلى القرن الثالث عشر) قبل إقامة سراى غرفة بهو السباع، كان منعزلاً تماماً. وهذه الرؤية تحدو بنا إلى نسبته إلى قصر أو حديقة كانت قائمة فى هذه المنطقة فى زمن سابق على عصر محمد الخامس. وحقيقة الأمر هى أن هذا السراى - على شاكلة كشك - الذى جرى تصميمه وكأنه أحد الأقبية ذات الشخشيخة المصحوبة باثنتى عشرة نافذة فى الجزء العلوى للقصور، يستلزم وجود وظيفة تشريفية كان تقوم بها بواباته الأربع المفتوحة على الدوام. وبالنظر إلى ماهيته المعمارية نجدها مماثلة للقبة الرئيسية فى الجبّانة المجاورة للروضة (٣) وهى مستطيلة فى هذه المرة مثل قبة الباروديين فى مراكش (٤) ويرى هـ. تراس أنها ضريح لشخصية مهمة. قد قيل إنه طبقًا لما ورد فى بعض آيات القرآن فإن مقبرة المؤمن يجب أن تكون مفتوحة على السماء، وحقيقة الأمر أن جميع الأضرحة الإسلامية ذات القباب لها بوابات مفتوحة فى ثلاث جوانب منها على الأقل، وهذا ما أشار إليه كل من

مونيريت وكروزويل: A,B هو نوع من القباب المصرية، وقباب B (ق ١١، ١٢) وهنا نتساءل: هل يمكن أن يكون ضريح سلطان من الحمراء منعزلاً عن الجبانة الملكية المجاورة والكائنة فى الخلف؟ هناك أيضًا نوع من الشك فى أنها كانت بائكة رمزية أو قبة لتزجية وقت الفراغ أو الاجتماع فى الحديقة الذى كان يقوم به سلف محمد الخامس كما أن مخططها يتواءم مع مخطط القبة الحالية للقصر. ومن جانب آخر، ربط جومث مورينو بين البوابة - على أساس عمارتها - وباب لالا ريحانة الذى أضيف خلال ق ١٣ لصحن المسجد الجامع فى القيروان ذى العقود الأربع الفعلية أو الظاهرية فى الواجهات والقبة المضلعة فوق مناطق انتقال. وإحقاقًا للحق نجد أن نمط القبو المضلع ومناطق الانتقال - رغم أصوله القيروانية - قد أحدث تأثيره قبل ذلك (أى قبل ظهوره فى مبانٍ الحمراء التى شيدها يوسف الأول) فى العمارة الموحدية فى الرباط، وما بقى هو الإشارة إلى رؤية أرجوت فى بدايات القرن التاسع عشرة بالنسبة للسراى: إذ كان ينظر إليه على أنه مصلى أو غرفة تظل فيها رفات الموتى قبل الدفن، أى أنه مصلى جنائزى، وليس هذا بمستغرب إذا ما أخذنا فى الحسبان أن جبانة فاس - خلال عصر بنى مرين - كانت تضم مبنى شبيهًا يعتبر غرفة جنائزية بالقرب من قباب المقابر، ويمكن أن نقول الشىء نفسه عن الجبانة العلوية "الدار الكبيرة" بمكناس، حيث نجد مصلى يقوم بدور شبيه، وأيًا كان الموقف فإن هذه البوابة - بوابة التشريفات - تتوافق تمامًا حسب اسمها "الروضة" وليس ذلك بسبب الجبانة المجاورة بل لوجود حديقة خارجية قائمة تمتد حتى البرطل الجنوبى. وتؤكد العقود الحدوية المدببة وظيفتها كبوابة، فمثل هذه العقود توجد فى البوابات الخارجية للسور، لكن لا نعرف وجود عقود مشابهة فى مقابر أو أضرحة. ومن المعروف أن الروضة - الجبانة - كانت تضم رفات محمد الأول ومحمد الثانى والثالث وإسماعيل الأول ويوسف الأول وربما رفات يوسف الثانى والثالث. والمبنى الرئيسى يتوافق (٣) مع بنية القبة ذات الدعائم الأربع فى الزوايا والشخشيخة والصالات، وهذا ما نراه فى

القصور وحمامات الحمراء، وتشير بعض الأضرحة فى شالا بالرباط والرابطة الشهيرة المسماة رابطة السيد بسبتة التى وصفها الأنصارى، التى يبدو أنها تنسب إلى عصر الموحدين (بابيى)، إلى أنها الأصول الأولى لمثل هذه القبة، ويشير النقش الكتابى إلى أن هذه القبة لها اثنا عشرة حاملاً بما فى ذلك الأكتاف المشيدة من الدبش فى الأركان الأربع. ويلاحظ أن الحوائط الجانبية لقبة الروضة بالحمراء كان يوجد بها فى الأزمنة الخوالى الانحناءات الخاصة بثلاث عقود والأكتاف الحاملة فى كل واحد من الحوائط الخارجية التى يمكن أن تكون مكونة من اثنى عشرة خلال المرحلة الزمنية الأولى مثل الرابطة الكائنة فى سبتة والبنية المتكررة فى الضريح الرئيسى لسلاطين السعديين إلى جوار قصبة مراكش. ويقول مارسيه إن ذلك الضريح الرئيسى يمكن أن ينسب إلى أحمد المنصور، الذى توفى عام ١٦٠٦م. ولابد أن هذا النمط من القبة الجنائزية قد انتشر على زمن الموحدين ومن أمثلة ذلك قبة برتغالية درسها كل من هـ. تراس وبيرش جونثاليش. وهناك قضية يجب أن نطرحها بالنسبة للحمراء ألا وهى مكان الروضة أو الجبانة الملكية. فهل كانت موجودة على الحال التى هى عليه طبقًا للأوامر الصادرة بالقرب من القصور السابقة على قصر بهو السباع؟ هل ترتبط بإحدى المقابر المهمة - قبل ذلك - الخاصة بالناصريين؟ هنا يمكن القول بأن المجال مفتوح لجميع الآراء فى قصر الحمراء الذى امتدت إلى الكثير من جوانبه يد التعديل والإضافة فى عصر محمد الخامس.

نحو تصوّر قصر بهو السباع:

نرى أن النواة الرئيسية "للمنزل الملكى القديم بالحمراء" لم تكن صالون العرش فى قمارش وصحن الرياحين - وهذا مناقض للكثير من الآراء التى تتردد فى هذا المقام - بل كانت النواة شبه المربعة لحديقة التقاطع فى بهو السباع (لوحة مجمعة ٥٩)، قد أشار جارثيا جومث إلى أن كلاً من إسماعيل الأول ويوسف الأول ومحمد الخامس

كانت لهم مفاهيم بشأن المكان كوحدة معمارية وخاصة العاهلين الأخيرين، وهنا أجرؤ على القول بأن هذا المفهوم يبدأ من الفراغ المستطيل (٣٣×١٩م) للحديقة ذات التقاطع إذ إنها ترجع إلى أصول قديمة بمبعد عن تأسيس محمد الخامس لها فقد كانت حديقة لقصر سابق على العصر الناصرى، ثم أعيد استخدامها وتعديلها عدة مرات على يد محمد الأول ومحمد الثانى والثالث وإسماعيل الأول ويوسف الأول وجاء محمد الخامس ليدخل عليها تعديلات جوهرية بحيث لم يتبق منها إلا منطقة الحديقة (٣٣×١٩م) ومع هذا فقد جعلها صحنًا ذا بوائك لقصره الجديد.

وفى هذا المقام نجد أن كلاً من ج. مارسيه وتورس بالباس تحدثا عن النظرية القائلة بأن الحمام الملكى بقمارش (عصر يوسف الأول) الذى يوجد فى الزاوية الكائنة بين الحمام وقصر بهو السباع (فى اللوحة المجمعة b نجد رسم X وهو عبارة عن مستطيل ذى خطوط) حال دون أن يأخذ قصر بهو السباع المحور الشمالى الجنوبى الذى عليه قمارش. لكننا لا نرى أن هذا القول مقبول، وسبب ذلك هو أن قصر بهو السباع يرجع إلى الحديقة ذات التقاطع التى كانت مشيدة فى العصر قبل الناصرى ذات المخطط المستطيل والمحور الممتد من الغرب إلى الشرق. وإذا ما كان الأمر كذلك فمن البدهى أن الصالات الرسمية أو الاحتفالات aparato فى مثل هذا الصنف من المخططات كانت على رأس الأضلاع الصغرى، وهذا ما نلاحظه فى القصر الريفى "الكاستيخو" بمرسية (ق ١٢) (F,F-1) وكان ذلك منذ زمن بناء مدينة الزهراء (حرف R أسفل) وكذا الجعفرية (E) والقصر الخاص الذى كان للمعتصم فى قصبة ألمرية وقصور الموحدين فى منزل "التعاقدات" بقصر إشبيلية (D)، وإذا ما واصلنا على هذا الخط من الموروث فإننا سنصل إلى الصحن الحديقة للقصر المسيحى فى قرطبة الذى أسسه ألفونسو الحادى عشرة (H)، وكذا صحن الوصيفات فى القصر المدجن لبدرو الأول، بقصر إشبيلية. وهنا نقول بأن الصالات الخاصة بالاحتفالات aparato كانت فى الأضلاع الكبرى المطلة على هذا الفراغ المستطيل وهذا ما نراه اليوم فى قصر

بهو السباع (X) الأمر الذى يؤذى البعد الجمالى للفن الإسلامى فى كل القصور التى أشرنا إليها سلفًا. وفى هذا المقام نلمح الأصالة التى عليها محمد الخامس أو عرفاؤه ولكن دون التقليل من النماذج الرائعة للبوائك الأربع، حيث الصغرى منها ذات أكشاك بارزة تحيط بالصحن الذى ربطه جومث مورينو بالصحون Claustroas المسيحية.

ولما كان التقاطع موجوداً سلفًا وكذا التربيعة المتجهة من الغرب إلى الشرق، إضافة إلى المبدأ الذى يقضى بوضع صالة التشريفات صوب الشمال - مثلما هو الحال فى قمارش والكثير من القصور الإسلامية الكبرى بدءًا بمدينة الزهراء - فإن محمد الخامس كسر هذا التوجه بأن أقام صالة الأختين فى الجهة الشمالية أو الضلع الشمالى الأكبر فى هذا المستطيل، وبذلك فإن النظرية التى تتحدث عن السبب فى اتخاذ قصر بهو السباع شكل شبه المربع فى اتجاه من الغرب إلى الشرق، نراها منعكسة فى المخططات X و Y، وفى الرسم يظهر القصر X الحالى وفى Y يظهر القصر المفترض الذى لم ير النور أبدًا، التفسير: A هو المحور الشمالى المعاصر فى القصر Y، أى أنه المحور الشمالى لصالة الأختين فى القصر X، وفى المحور B نجد أنه الخاص بالقصر المفترض X الذى زحزحناه بعض الشىء صوب الشرق واحترمنا المستطيل الخاص بالقصر X الذى يضم القصر بالكامل حتى أقصى الطرف الشرقى الذى أشرنا إليه بالحرف D ، والقصر المفترض Y يدخل فى الإطار الذى يحدده الحرفان C-I فى الجهة الشمالية - هو جزء من الهضبة يمتد حتى حديقة لينداراخا. ولما كان القصر Y قد دخل بهذا الشكل فمن المفترض أنه قد تم هدم بوابة الروضة وجزء من الجب وهما منشأتان سابقتان على الأعمال الإنشائية التى قام بها محمد الخامس. ومن ناحية أخرى فإنه عندما أقيم صالون استقبال أو صالون العرش فى الجهة الشمالية للقصر Y بالأبعاد التى عليها قصر الأختين الحالى فإن إجمالى المساحة الإجمالية لابد وأنها قد تجاوزت جبانة الروضة السابقة على عصر محمد الخامس، أى بإزالة جزء منها. غير أن المهندسين المعماريين لمحمد الخامس كانت

تتوافر لديهم الوسائل الكافية لإقامة تلك الصالة إلى الشمال وتتجاوز الجزء الملكى لتدخل إلى جزء من الحديقة أو صحن لينداراخا. ومثل هذا الصنف من الطرح يؤكد على أن الصعوبة الحقيقية التى واجهت بناء القصر ٧ لم تكن فى وجود الحمام الملكى ليوسف الأول - أى المستطيل ذى الخطوط -. هنا نجد أنه كان من الضرورى عرض هذا الطرح الذى يمكن أن يطلق عليه " الطرح المعقد" لنرى أنه من المنطقى قبول النظرية القائلة بوجود فراغ ذى تقاطعات خلال الفترة السابقة على العصر الناصرى، من الغرب إلى الشرق قائمة هناك ولكن لا يدرى أحد ما إذا كانت ترجع إلى القرن الحادى عشرة أو الثانى عشر. وإذا ما اعتمدنا نص ابن الخطيب الذى ترجمه وعلق عليه إيمليو جارثيا جومث فإن هذا المؤرخ الغرناطى الشديد الارتباط بمحمد الخامس عند حديثه عن الحمراء "المفترض" لهذا العاهل يصمت عن الحديث عن حديقة أو صحن ذى تقاطعات، غير أنه يقول لنا إن محمد الخامس قد قضى على ميكسوار فى مكانه (قصر ذو قبة فى صالة الأختين طبقًا لجارثيا جومث) وهو القصر الذى يرجع إلى سلفه أو أسلافه. وعندما نتعمق فى التأويلات التى قدمها جارثيا جومث لنص ابن الخطيب والمتعلقة بهدم ميكسوار أو إحلال مبنى آخر محله فإن ذلك لم يؤثر على المستطيل (٣٣×١٩م) الخاص بالحديقة ومجرد الاسم الذى تحمله هذه القطعة لا يستلزم أية أعمال إزالة أو هدم اللهم إلا عملية ردم للقنوات والأحواض، ويعنى هذا أن ذلك المستطيل الذى يرجع إلى زمن قديم وورثه يوسف الأول تم احترامه والإفادة منه فى عصر محمد الخامس ليكون صحنًا لقصره الجديد.

سبق القول بأن ذلك المستطيل (٣٣×١٩م) الخاص بالجبانة الحديقة ربما يرجع إلى القرن الحادى عشرة أو الثانى عشر، (وهذا هو العماد الأساسى للطرح أو الرأى الذى نقدمه) يشير إلى أن المستطيل ومقاساته كان من الأصول المتبعة فى الحدائق ذات التقاطعات، التى ورد ذكرها فى هذين القرنين، ومنها الجعفرية E، والكاستيخو بمرسية (F,F-1) وصحن منزل التعاقدات فى القصر الإشبيلى (D) وبالتالى فتلك

المساحة هى نوع من الحدائق القياسية خلال تلك الأزمنة، يلاحظ أيضًا أنه كان هناك إلحاح على أن الكاستيخو كان نموذجًا رسميًا للصحن الحالى لقصر بهو السباع، وعندما نضمه إلى المقاسات والأبعاد التى تم الصمت عنها حتى الآن فى قصر بهو السباع يمكن القول بأن قصر الكاستيخو فى مرسية والقصر الغرناطى كانا متعاصرين، أى إلى بداية القرن الثانى عشرة اللهم إلا إذا كانا قبل ذلك.

يدخل هذا المستطيل (٣٣×١٩-٢٠م) الخاص بالصحن الغرناطى داخل مستطيل آخر يضم البوائك الحالية (٢٨،٥٠×١٥،٧٠م) وهنا نجد أن البوائك أو الدهاليز تساوى ما سبق أن أطلق عليه (بالنسبة للحدائق ذات التقاطعات التقليدية التى ترجع إلى قرون سابقة) أرصفة للانتقال من مكان إلى آخر منذ زمن جومث مورينو. أما تورس بالباس فقد أطلق على أضلاع التقاطع على شكل علامة + فى الصحن الغرناطى ممشى مصحوبًا بقناة. وسوف نرى بعد ذلك أن الرقم ١٩-٢٠م يساوى الرقم ١٥،٧٠م + ضعف مترين من عرض الأرصفة الجانبية للبوائك، وهذا يماثل ما يقال عن إن الممشى المصحوب بقناة كان مبلطًا بالرخام طبقًا لما يراه تورس بالباس. وبالنسبة للمستطيل ٣٣×١٩م نجده أكثر ملاءمة للحديقة ذات الأرصفة الجانبية - وليس البوائك - وتم تربيعه بأربع أحواض تحت المستوى، أى حديقة - مسماها حسب الفارسية -tehabarbagh أى الحدائق الأربع. وهذا الصنف من الحدائق ذات التقاطعات والأرصفة الجانبية كان متعدد المقاسات فى كل من المشرق والأندلس والمغرب، ابتداء من ظهوره بمدينة الزهراء، ووجوده هنا يعبر بلا شك عن تأثير مشرقى قادم من إيران أو العراق رغم أن أفلاطون يحدثنا فى كتابه Timeo عن سواق (قنوات) تتقاطع فى الحدائق، وخلال القرن التاسع - عصر كارلو ماجنو - كانت كنيسة سان جال ذات الصحن المربع - على لوحة مجمعة صليب ولها نافورة أو سراى رئيسى. ولا شك أن تربيعة هذا الصحن ذات أصول رومانية، فى المبانٍ الإسلامية، ابتداء من القرن الحادى عشر، لكنها أصبحت بعد ذلك مستطيلة. ومع كل

هذا فإن التقاطع الذى عثر عليه مؤخراً تحت أرضية صحن مونتريا فى ألكاثار دى إشبيلية كان ذا حجم مربع. قد أرجعه تابالس رودريجيث إلى القرن الحادى عشر، رغم أنه ربما تعرض بعد ذلك لتعديلات كبيرة تحت الحكم المرابطى والموحدى.

وإذا ما نظرنا إلى "الكاستيخو" نجد أنه سيراً على الموروث العربى فإن الصحن ذا التقاطعات كله حديقة وليس صحناً. والمقاس المشترك الذى نجده فى الكاستيخو وصحن بهو السباع يذهب إلى ما هو أبعد من ٣٣×١٩م. والبرك المؤكدة - وليس السراى - البارزة فى ذلك (مخطط A إلى اليمين) هى عبارة عن مربع من ٨٠،٤م إلى ٥م (طول الضلع)، ثم السراى أو الأكشاك ذات البوائك التى توجد فى وضع شبيه بما عليه صحن بهو السباع (مخطط B إلى اليمين) ويبلغ طول ضلعها ٢٠،٤م، و ٤م من الواجهات، وأشرنا إلى أن الكشك الواقع فى الجانب الشرقى - العصر السعدى - (ق ١٧) فى صحن مسجد القرويين، بفاس، تبلغ مقاساته ٧٤،٤م×٢٥،٤م. وهنا نرى أن المقاسات - بالمتر - لهذه الفراغات، فى مرسية وغرناطة، أحياناً ما لا تكون متساوية بدقة ولا يلزم أن تكون كذلك، ففى نظرنا هو أن المقاس ٣٣×١٩م للصحن الغرناطى كان حديقة فى بداية الأمر، ولكن عندما تحول هذا الفراغ إلى صحن فى عهد محمد الخامس فإن البرك فى مرسية تحولت إلى سرايات أو أكشاك حدث تعديل طبيعى على مقاساتها. هناك مقاسات أخرى متوافقة فى القصرين، وهى ١٩-٢٠م (مخطط A,B) وهى مقاسات متباعدة عن البرك أو الأكشاك، وعلى هذا فإن رقم ١٩-٢٠م يتكرر أربع مرات أى أنه مربع مكون من امتداد نحو الشمال والجنوب للواجهات الخاصة بالأكشاك حتى التقائها - تقريباً - بحوائط البائكتين فى الأضلاع. وإذا ما جعلنا الفوّارة، النقطة المركزية، وهى الموجودة فى قصر بهو السباع فإن الفرجار سوف يرسم لنا دائرة لها تلامس مع الجوانب الأربع للمربع المشار إليه مثلما هو الحال فى الكاستيخو.

يجب أن نبرز أن المربعات التى نجدها فى البرك فى قصر مرسية مكررة فى أكشاك بهو السباع ونراها أيضًا فى حدائق مدينة الزهراء (مخطط R)، وفى صحون أخرى ذات تقاطعات يجب ألا تكون البرك شبه مربعة ومن أمثلة ذلك: قصر الكتبية المرابطى فى مراكش (G) والجعفرية (D) والقصر المسيحى بقرطبة (H). وبالنسبة للأرصفة ووجود ستة منها (أربع جانبية واثنان للتقاطع) فإن ذلك يبدو من أبجديات العمارة خلال القرنين الحادى عشرة والثانى عشرة حيث يبلغ العرض من ١م إلى ١,٢٠م وهذا ما تكرر فى جنة العريف، وعند الحديث عن الأرصفة فى جنة العريف نجد أنه عندما تم تغيير الحديقة السابقة على العصر الناصرى إلى صحن ذى بوائك خلال القرن الرابع عشرة جرت تعديلات على النحو التالى: جرى اتخاذ رصيفى التقاطع، وخاصة الأطول منهما، لنقل المياه لنوافير الصحن والصالات الرئيسية وليس لنقل السائل إلى الحديقة التى تقع تحت المستوى التى ترجع إلى عصر محمد الخامس، التى لم توجد أبدًا، فقد كان نقل الماء من خلال مفيض موروث من الماضى، ومن هنا تختفى وظيفة النقل، ويلاحظ أن السير على هذه الأرصفة يتم بصعوبة ومن هنا فإن العرض يبلغ ١،٠١م إلى ١,٢٠م مقابل ٢م مقاس الأرصفة التى تنسب إلى البوائك التى فى الأضلاع وذلك لتسهيل السير، والأمر نفسه يحدث بالنسبة للأرصفة الخاصة بالبائكتين الغربية والشرقية حيث يبلغ عرض الرصيف ٣م نظرًا لكثرة من يمرون بها. ويلاحظ أيضًا وجود اختلافات فى قصر "الكاستيخو" فيما يتعلق بعرض الأرصفة فهى فى الجانب الأطول أعرض من الجوانب القصيرة.

الخلاصة إذن هى أن صحن بهو السباع الحالى كان به حديقة تقاطع ربما ترجع إلى عصر ما قبل الناصريين ولها جزءان رئيسيان على الأضلاع الصغرى وربما كانت هناك برك أيضًا إضافة إلى أربع نوافير تحت المستوى ومقاسات تتوافق مع مقاسات الحدائق المعروفة خلال القرن الثانى عشرة (٣٣×١٩-٢٠م). والمخططات D,E,F,H مرسومة بنفس المقياس، وهى تكاد تكون متساوية. وفى الجزء السفلى نجد

صحن بهو السباع b وحديقة الكاستيخو (a) قد تم التصميم على نفس المقياس، وما يؤكد ذلك فى بهو السباع وجود الحديقة السابقة على العصر الناصرى كما جرت عملية جسّ منذ سنوات طويلة مضت على يد المعمارى موديستو ثندويا على الصحن العالى وكان شاهداً عليها جومث مورينو الذى رأى أن المستوى العربى للحديقة كان عند ٠,٨٠م أسفل المستوى الحالى للأرضية. وكان خيسوس برموديث باريخا يرى أن هذا العمق يصل إلى ١,٥٠م. وبالنسبة للكاستيخو فإن المستوى بين الأرصفة والحديقة كان يصل إلى مترا، وعندما ننتقل إلى حديقة المعتصم فى قصبة ألمرية نجد أن هذا العمق يصل إلى ٠,٤٥ أو ٠,٥٠م، وهو المقاس نفسه الذى يتكرر فى حديقة جنة العريف طبقًا لعملية جس قام بها خيسوس برموديث. واعتماداً على بيانات تم الحصول عليها من التقاطعات التى ترجع إلى ق ١١-١٢ فى قصر إشبيلية فإن العمق كان يتراوح بين متر ومتر ونصف المتر. نجد إذن أن هذا العمق المبالغ فيه (من ٠,٨٠ حتى ١,٥٠م) يمكن أن يكون لحديقة سابقة ومن المستحيل تطبيق المبدأ نفسه على الصحن الحالى لمحمد الخامس الذى تم تصميمه ليكون ممراً للتنقل فى الأساس.

وإذا ما تم قبول هذه الخلاصة بالنسبة للحديقة السابقة على العصر الناصرى التى تحولت إلى صحن فى عصر محمد الخامس، فإننا يجب أن نعرف ما إذا كانت تلك الحديقة ترجع إلى ق ١١ أو ق ١٢، ربما كانت حديقة لقصر مفترض لعاهل من الموحدين خلال القرن الثانى عشرة فى السبيكة، وهذا ليس بمستغرب على أساس أن الموحدين كانوا سادة غرناطة والسبيكة، على مدار سنوات عديدة، وكانوا هم أو سابقوهم هم الذين أسسوا الكاستيخو بمرسية وشيدوا قصوراً ذات تقاطعات فى قصر إشبيلية (٣٣×١٩-٢٠م). وإذا ما نظرنا إلى نسبة هذه الحديقة إلى القرن الحادى عشرة لقلنا إن الأخبار الخاصة بالإنشاءات الحربية والملكية أمر معروف للجميع. وطبقًا لمصدر من المصادر التقليدية وهو "مذكرات عبد الله" نجد أن صمويل بن نجريلا، وزير الملك باديس بن حبوس أمر بأن يشيد فى السبيكة حصن أحمر

ليكون ملاذًا له ولأسرته" وطبقًا لترجمة أخرى أنه "بدأ عملية البناء فى هضبة الحمراء فى السنوات الأخيرة من حياته"، قد حاول بارجبور Bargebuhr فى أيامنا هذه أن يحدد مكانها وماهيتها، فهى عبارة عن قصر - ذى حديقة - وبركة سباع ورد وصفه فى قصيدة لابن جابيرول ترجع إلى منتصف القرن الحادى عشرة، ويشير الباحث المذكور إلى أن هذا القصر كان فى السبيكة. وتتحدث القصيدة عن قبو وحوض أو بركة يقارنها ببحر الملك سليمان ولها أسود بدلاً من الاثنى عشرة ثورًا الوارد ذكرها فى التوراة وأرضيات من الرخام وقصر أو قصور ذات حوائط أو أسس متينة. ومجمل القول إنه قصر وربما كان محصنًا. وإذا ما قبلنا بطرح الباحث المذكور - أى قصر ابن نجريلا فى هضبة الحمراء - فسوف يكون لزامًا أن نعترف أنه يوجد - عامة - فى هذا الخبر، الذى ساقه ابن جابيرول وفى تلك الأخبار التى نسوقها من جانبنا الكثير من التوافق: هناك أسود فى نافورة أو بركة وهناك حدائق وقصر، وربما كانت هناك قبة. وإذا ما جمعنا كل هذا لوجدناه فى قصر بهو السباع اليوم وكأن القرن الحادى عشرة والرابع عشرة لا فرق بينهما. وهذا الثبات نجده أيضًا فى الاثنى عشرة أسدًا فى النافورة الحالية، وهى نافورة يكاد يكون من المستحيل تنفيذها خلال القرن الرابع عشرة وفى التقاطع ذى المقاس ٣٣×١٩-٢٠م. ونقرأ فى النصوص العربية الكائنة على حوائط قصر محمد الخامس أسماء سليمان وكسرى، كما ترتبط تلك الأسماء أيضًا بقصيدة ابن جابيرول، ومنها قفل شعرى يعود بنا إلى عصر الخلافة فى قرطبة وإلى إشبيلية القرن الحادى عشرة. ويدافع الباحث المذكور فى رؤيته عن أن النافورة الحالية فى بهو السباع لمحمد الخامس، ترجع إلى القرن الحادى عشرة، إلى هذا القصر العبرى، وهذه نظرية لها مناصروها ومن بينهم ماريا خيسوس روبيرا حيث قالت بأن نافورة ابن نجريلا هى من حيث المبدأ النافورة نفسها التى أمر محمد الخامس - بعد ذلك بثلاث قرون - بوضعها فى قصره. وينضم أيضًا إلى هذا الرأى أو. جرابار، و د. فرشيلد روجلز، و داريو كابانيلاس. ومؤخرًا نجد

ريموند ب. شندلين Scheindlin،P،R يعترض فيلولوجيا على نظرية بارجيبور Bargebur مشيراً إلى أن القراءة الفاحصة لقصيدة ابن جابيرول لا تؤكد لنا النظرية القائلة بأن القصيدة تصف نافورة بهو السباع وأنه لا يمكن الاستعانة بالقصيدة كسند فليس فيها علاقة بين النافورة (بهو السباع) وبين يوسف بن نجريلا.

ربما كان لهذا الجدل الواسع إجابة في نظريتنا بشأن حديقة التقاطع خلال القرن الحادى عشرة ذات مساحة مقاساتها ٣٢×١٩-٢٠م فهذه النظرية تقول لنا - على الأقل - إن القصر يمكن أن يظل ثلاث قرون إذا ما جرت عليه يد الإصلاح والترميم، وهذا ما شهدناه من خلال الشاعر ابن زمرك الذى أشار إلى أن محمد الخامس كان يتمشى فى القصر الموحدى نجد "المجلو" الذى شيد منذ ما يزيد على ١٤٠ عاماً، وكان هناك مقر إقامة وبركة ولا شك أن هاتين جرت عليهما أيضاً يد الإصلاح والترميم. وفى هذا الإطار ندخل فى تلك الرؤية التى بدأنا بها هذا الكتاب ألا وهى هوس أو عادة الحكام العرب إحلال مبنى مكان آخر وتبنىّ أعمال أسلافهم، وفى أغلب الحالات كان الأحياء أو الخلف يقومون فقط بمجرد عمليات الإصلاح أو إعادة الهيكلة أو تحديث ما هو قائم، وفى هذا المقام نجد محمد الخامس قد فاز بقصب السبق حيث قام عرفاؤه بإعادة هيكلة كل ما هو قائم تقريباً فى السبيكة اللهم إلا تلك الأجزاء المتعلقة بالدفاعات الحربية من أسوار وبوابات خارجية وصالون قمارش وباب الروضة والبرطل وبرج الأسيرة. وهناك أمر يجب أن يكون واضحاً كل الوضوح وهو أن البوائك الأربع للصحن الحالى لقصر بهو السباع لم تكن أبداً متخيلة من أجل أن تكون للحديقة وهذا أمر غير مسبوق حتى ذلك الحين فالبوائك الأربع مخصصة للتنقل أو الإيواء إليها وهذه سمة صحن وليس حديقة.

تعديل حديقة التقاطع إلى صحن:

يمكن تعديل حديقة ذات أربع أحواض تحت المستوى إلى صحن وذلك بتعلية مستوى الأحواض أو ردمها ثم يتم بعد ذلك تبليط المستوى الجديد ببلاطات من

الرخام أو أية مادة أخرى، وهنا نجد أن البرك الصغيرة التى توجد على الأضلاع الصغرى قد تحولت إلى أكشاك قابلة للنقل وهذا أمر لم تكن له سابقة فى العمارة الإسلامية، وهنا نلاحظ أن وجود الحديقة فى التقاطع الذى ينسب لمحمد الخامس لم يتم التوصل إلى دليل حاسم عليها. وهناك بعض الباحثين مثل لالينج ونابا جيرو ولويس دى مارمول وبدرو مدينة وديبجو كويلبس الذين يتفقون على أنه خلال القرن السادس عشرة كان الصحن مبلطًا بالكامل، ويرى الشيء نفسه منذر Munzer أنه شهد الكثير من بلاطات الرخام مقاساتها ٢٠،٣×٢٠،٢م ورأى أخرى مربعة ذات حجم ضخم وذلك كما أشار - مؤخرًا - إنريكى نويرى. وفى عام ١٨٤١م نجد جيرالت دى برانجى يوضح "أن الصحن الذى يجرى الحديث عنه كان مبلطًا فى زمن ما بالآجر الكبير المغطى بطبقة لامعة من اللون الأبيض والأزرق، ولم يكن به إلا أربع أرصفة رئيسية ذات بلاطات مستطيلة من الرخام"، وهذا مع رؤية المعمارى رفائيل كونتريراس التى تقول "بأنه على زمن العرب كان الصحن مبلطًا ببلاطات mostagueras زرقاء وبيضاء فى الدهاليز". كما وجدنا أن المعمارى موديستو ثندويا قام بعملية جس تحت أرضية الصحن على أساس أنه كان معنيًا بتقوية الأرضية بالخرسانة والسبب هو أن الرطوبة قد أثرت عليه، ومصدرها هو تلك الحديقة التى تم ابتكارها خلال القرن السادس عشرة، وعندئذٍ تم الكشف عن العمق الذى يتراوح بين ٠,٨٠م و ١,٥٠م للحديقة السابقة على العصر الناصرى من وجهة نظرنا. ونتساءل مرة أخرى: هل يمكن القول بأن هذا الصنف من الحفرة كان موجودًا فى قصر محمد الخامس؟

إذا ما رجعنا إلى المصادر العربية خلال القرن الرابع عشرة - ابن الخطيب - لوجدنا أن تلك النصوص تتسم ببعض الغموض وعدم التحديد، وهنا نأخذ برأى جارثيا جومث فى هذا السياق، حيث لا تتحدث النصوص عن حديقة أو صحن -

وهذا عكس ما نشير إليه - بل أشار إلى "وسط" مصحوب ببوائك ونافورة فى الوسط لها فوارة وأسود تنزل المياه من أفواهها ويقول جارثيا جومث إنها صحن لينداراخا، كما يقول بعض الباحثين الآخرين بأن المقصود هو صحن ماتشوكا. ثم ندلف بعد ذلك إلى أشعار ابن زمرك الذى بدأ بالحدث عن حوض النافورة الحالية وهى نافورة السباع حيث ورد فى النص العربى - طبقًا لفرنانديث بويرتاس - مصطلح "رياض" ومفرده "روضة" أى حديقة. كما أن النقوش الكتابية فى صالة الأختين وصالة ليندارخا تشير إلى ذلك، حيث نجدها فى الأولى: "أنا الحديقة، أصبح مزينة بالجمال"، وهذه عبارات تبدو فى نظرنا نوعًا من الرمز أو اللغة الشاعرة. وفى مجموعة الصور الفلكية حول القبة أو صالة الأختين نجد تنويهًا غريبًا ومهمًا بصحون وهذا التنويه ليس له معنى فى إطار السياق الخاص بهذا النمط المعمارى: "تريد النجوم أن تبقى فى القبة ولا تواصل مسارها فى القبة السماوية وأن تكون النجوم عبيدًا فى الصحنين لخدمته"، والاحتمال كبير فى أن هذه العبارات تشير إلى الصحنين الوحيدين فى إطار الصالة وهما صحن قمارش وصحن بهو السباع. وربما تشير إلى هذا الأخير وإلى الأول الخاص بـ ليندارخا؟، ويستمر الحديث عن التشبيه للصالة الحديقة حيث يشير النص الشعرى "إلى تفرد المكان فى نسبة الضوء الذى يدخل إليه وإلى كثرة النباتات والزهور" وهو نص يتحدث فى نظرنا عن الزخارف الجصية فى الصالة حيث نجد التوريقات الطبيعية أو شبه الطبيعية، أى أن الصالة كأنها حديقة زهور مجففة. وحول ليندارخا تشير الأبيات إلى تفرد المكان بالجمال حيث يتم من هناك تأمل حديقة ليس لها مثيل، وهو هنا يشير إلى الحديقة أو الصحن الذى تحول إلى حديقة فى ليندارخا ذلك أننا نقرأ عند النوافذ عبارات تشير إلى أن الجو الرطب يفوح عطرًا والهواء عليل، وأن العيون سعيدة بما ترى.

هذه الإشارات التى تتحدث عن حديقة لا تتحدث عن حديقة مفترضة فى صحن بهو السباع، كما أن لفظة "رياض" التى توجد على الحوض هى نوع من الرمز بمعنى أن الفراغ الموجود والتقاطع كأنهما لحديقة بالمعنى الكامل رغم أن الفراغ يقوم بوظيفة الصحن. وحول المصطلح الذى يوجد فى الحوض "رياض" يرى رفائيل

كونتريراس أنه يشير إلى تلك الفراغات المحيطة بالقصر (الحدائق العلية أى حديقة الروضة ولينداراخا وحدائق البرطل).

لهذا كله ليس من المنطقى أن نقول عن قصر أقيم لأغراض ملكية متعددة ومنها الاحتفالات إنه يوجد به حديقة مساحتها ٥٢٣م٢، وعلينا ألا ننسى أن الثنائية صحن/ حديقة التى لاحظناها فى ثنايا قصائد ابن زمرك كانت من العبارات المعتادة فى الشعر العربى منذ زمن بعيد، كما أنها لم تشر بالتحديد إلى أى صحن كان هو أو أنه كان حديقة، ويشير النص أيضًا إلى أن لفظة حديقة تشير هنا إلى منطقة مبلطة بالرخام وحولها خطوط خضراء رفيعة. أما بالنسبة لعملية تحويل حديقة إلى صحن والعكس فهذا لم يكن حالة فريدة فى الحمراء، فمن خلال ماريا خيسوس روبيرا نعرف – على سبيل المثال – أن أحد الأمراء المصريين – ق ١١ – قام بإدخال تعديلات على القصر الذى شيده والده فى مدينة بأن حول صحنه إلى حديقة وفى إشبيلية، فى منزل مجاور لدير سان أغسطين، نجد أن حديقة التقاطع به (ق ١٣ و ١٤) قد تحولت إلى صحن خلال القرون اللاحقة. وبذلك ندخل دينامية الصحن الحديقة التى انتشرت كثيراً وخاصة فى إقليم الأندلس أرض الحدائق. ويلاحظ أن الأدب العربى قديمًا وحديثًا يتضمن عند الحديث عن ذلك عبارات مثل "الصحن الذى أصبح حديقة" أو "حديقة أو حدائق فى الصحن أو الصحون" أو "صحن يحيط بحديقة" و "صحن مهيأ كأنه حديقة" إلى غير ذلك من العبارات التى تدور فى هذا الفلك. والشىء المثير للفضول فى إشبيلية هو أن المعلقين على القصور العربية يستخدمون عبارة "صحن التقاطع" وليس "حديقة التقاطع" ابتداء من تعليقات رودريجو كارو. والمعنى الذى نراه للفظة صحن هو ذلك الفراغ المبلط ليستخدم للتنقل من مكان إلى آخر مثلما نرى اليوم فى صحن الوصيفات بقصر إشبيلية، أو كما كنا نقول، صحن مبلط بالكامل رغم أن تنظيمه على لوحة مجمعة حديقة وبعض الفراغات البارزة فى الأضلاع الصغرى ومن ذلك نرى: الصحن الذى أضيف إلى مسجد القرويين بفاس وهو صورة طبق الأصل من صحن بهو السباع بالحمراء، ويبدو من المنطقى أن المساكن

الأرستقراطية فى الأرياف كانت تضم حديقة قبل أن تضم صحنًا مبلطًا، كما أن الحديقة كانت فى المناطق الحضرية فى مساحات خاصة أو حميمة فى القصبات والقصور مثلما نرى فى الجعفرية وفى قصبة ألمرية. وإذا ما نظرنا إلى الصالون الكبير المسبوق بحديقة فى مدينة الزهراء لوجدنا الأمر مختلفًا، فهو عبارة عن صالون استقبالات مجاور للحديقة وليس مجرد غرف تحيط بالحديقة، غير أن المنطقة الملكية الرسمية أو التى يمارس فيها البرتوكول خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشرة هى الصحن عوضًا عن الحديقة مثلما نرى فى قمارش حيث البرك أو النافورة إضافة إلى بعض الزرع وخطوط رفيعة من الرياحين لتسر الناظرين، ولكن لم تكن هناك أشجار ذات ثمار مثل تلك التى نراها فى الحدائق طبقًا للتعريف الخاص بهذه اللفظة أو الزروع طبقًا لكوباروبياس فى كتابه "كنز اللغة القشتالية أو الإسبانية"، وهنا نجد قصيدة ابن جابيرول معبرة عن الأمر حيث تتحدث عن قصر يرجع إلى القرن الحادى عشرة وأن الزهور كانت زينة رائعة لصحونه. كما أننى لا أؤمن بكثرة النباتات فى ظل هذه العمارة الجديدة للبوائك، وإلا لطمست معالمها.

وإذا ما قبلنا بأن قصر بهو السباع يضم حديقة ذات أربع أحواض مليئة بالنباتات فمعنى هذا القضاء قضاء مبرمًا على البعد الجمالى لهذا الفراغ وجعل الحياة الملكية تدور فى أرصفة صغيرة غير مريحة، فالفراغ المفتوح كان وظيفيًا بالكامل وليس له إلا نافورة أو بركة فى الوسط مثل صحون المنازل الرومانية أو المساجد والمدارس المغربية، حيث تقوم المياه بدور ترطيبى أو الاغتسال أو الوضوء. وفى عام ١٩٢٩ قال تورس بالباس "إن ما هو تقليدى يتمثل فى أن المناطق المربعة – الأحواض – كانت تضم بعض النباتات وتقع فى مستوى أقل من مستوى الصحن". وبالنسبة لصحن بهو السباع فلا نعرف إلا أنه بعد زمن قصير على حرب الاسترداد، أى الاستيلاء على غرناطة (١٥٠٢م)، طبقًا لما يقصه أنطونيو دى لالينج، كانت فيه أشجار البرتقال يحتمى الناس بظلها من القيظ. وفى عام ١٨٠٨م تم إعداد حديقة وصفها جيرالت دى برانجى بأنها ذات أرصفة تضم أحواض الورود والياسمين

والرياحين والنرجس وبذلك تضفى على المكان عبقًا مريحًا. غير أن ريّها بالمياه لفترة طويلة – حتى منتصف القرن – أدى إلى اتخاذ قرار بإزالتها، وهنا نجد أن رفائيل كونتريراس يكرر هذا الخبر، إذ يقول (١٨٧٨م) بأن صحن بهو السباع لم يكن يضم حديقة أو إزارات Alizares كما كان من المفترض اللهم إلا ابتداء من عام ١٨٠٨م وحتى ١٨٤٦م، وصدرت الأوامر بإزالتها لأنها تؤثر على الأساسات. وفيما يتعلق بالأرضيات الرخامية نشير إلى أننا تحدثنا عنها سلفًا وصححنا شيئًا من وجهة نظر تورس بالباس فى هذا المقام. ومشكلة وجود حديقة كاملة فى بهو قصر السباع هى أنه بعد الاستيلاء على غرناطة نجد أن مفهوم حديقة كان هو المسيطر على الصحن فى مدينة تزدهر بكثرة الحدائق والنباتات كانت لا تزال قائمة حتى ذلك الحين، ثم انتقلت الفكرة إلى تحويل الصحن إلى حديقة بهو السباع ولم يعد مأهولاً، ويمكن الافتراض أيضًا بأن العمارة الرقيقة التى عليها الصحن لم يتم تصميمها لتحمل الرطوبة القريبة طبقًا لما يقول به رفائيل كونتريراس وتورس بالباس. وخلال القرن التاسع عشرة أخذ مصطلح الحديقة يضرب بجذوره لدرجة أنه تم تحويل الصحن كله إلى سجادة من النباتات طبقًا لما قال به جيرالت. ومن جانبه نرى تورس بالباس لم يعرض لموضوع الحديقة فى صحن بهو السباع، كما لم يفعل ذلك جومث مورينو سواء الأب أو الابن، فلم ينبس أى منهم ببنت شفة فى هذا المقام واقتصر الحديث عن "أن المخطط هو لحديقة مكوّنًا تقاطعًا ودهاليز تحيط باثنين من السرايات البارزة.

وظائف قصر بهو السباع واستخداماته فى عصر محمد الخامس:

الصالات:

صالة الأختين (لوحة مجمعة ٦٠) تقع هذه الصالة (لوحة مجمعة ٨، ٨-١، ٩، ١٠) ومعها صالة بني سراج (الرسم الذى يوجد على يسار الصورة) فى المحور الجنوبى الشمالى لصحن بهو السباع. وتبدأ مداخل الصالتين من الأطراف المحيطة

وبدرجة لها تأثيرها على واجهات الأكشاك. وسيراً على نمط صالون قمارش فإن صالة الأختين مسبوقة بدهليز صاعد (٧) بمثابة خط فاصل حيث نجد فى أحد أطرافه السلم المؤدى إلى الغرف العليا، كما نجد مثيلاً له أيضًا فى مدخل صالة بنى سراج. وصالة الأختين هى عبارة عن مقر إقامة مستقل ذى أربع غرف فى قطاعين، أحدهما A وهو عبارة عن صالة مركزية مربعة أو قبة ملكية للاستقبالات مصحوبة بصالتين صغيرتين على جانبيها ومتبوعتين بغرف، وعلى هذا فهى صالة ثلاثية الأجزاء مثل الغرفة الملكية بغرناطة وقصر شنيل. وإلى هذه الصالة أو هذا القطاع ينضم القطاع الثانى B وهو الخاص بصالة لينداراخا، فهناك لوحة مجمعة حرف Tالمقلوب أو المجلس شبه المربع ذو الغرف الصغيرة التى تعتبر *مَرَاقب للعرش - البهو* - وبالتالى فإن عقد المدخل يمكن أن يصنف على أنه مثل عقد المقربصات الأجمل فى الحمراء، بل وفى الفن الإسلامى قاطبة وهذا ما سوف نتحدث عنه لاحقًا، ويشكل القطاعان مجتمعين *القطاع* A+B حيث نجد على يساره صالة انتقال للاتصال بصحن ليندارا خا والحمام الملكى، كما نجد أن كلاً من القبة الملكية وحرف Tالمقلوب يضفيان على مقر الإقامة سمة المبنى الملكى أو النقطة التى تلفت الانتباه التى تزداد بهاء بالزخارف وخاصة بعقد المقربصات وقبة المقربصات بالقبة الملكية، إلا أن وجود الغرف والطابق الثانى بغرفة ذات الأسقف المسطحة يعطى انطباعًا بأننا أمام وظيفة أخرى للمبنى. ونقطة الالتقاء بين الوظيفتين - الملكية والسكنى - نجدها فى الحوض ذى فوّارة المياه الذى تم تكفينه فى الأرضية الرخامية، وللتأكيد على الوظيفة الثانية نجد مساكن برج الأميرات، قد وقعت خارج المنزل الملكى القديم، مبرمجة بشكل عملى مثل صالة الأختين أى أنها تضم غرفًا وطابقًا علويًا تطل على الصحن المسقوف. أما القبة المربعة *(٨م للضلع) وذات الستة عشرة مترًا ارتفاعًا* (١٠) فهى تبرز عن *الأسقف القرميدية الجانبية* على لوحة مجمعة مثمن له ست عشرة نافذة بمعدل اثنتين فى كل ضلع وسقف جمالونى من ثمانية أضلاع (٩). ويوجد لصالة ليندارا خا ومرقبها دهليز

تحت الأرض على مستوى الصحن أو الحديقة التى تحمل الاسم نفسه، ومخططه عبارة عن ثلاثة مربعات متراكزة (٨-١) وهذا يذكرنا بمخطط برج بيلا بالقصبة وببعض الأجباب الغرناطية.

وفى هذا المقام نجد رأيًا لجارثيا جومث كمترجم ومحلل للنص الذى كتبه ابن الخطيب عن الحمراء، إذ يشير ذلك المترجم القدير إلى أن صالة العرش لمحمد الخامس أو القبة هى صالة الأختين التى هى القطعة الرئيسية لميكسوار الجديد أو قصر ذلك العاهل، أى أنه قصر بهو السباع الجديد الذى لم يكن قد تم الانتهاء منه وهو الذى يمتدح ابن الخطيب مكوناته. وسواء كان هذا التحديد صائبًا أم لا فإن طبقة الزخرفة الجصية الملونة والوزرات المكسّاة الرفيعة الشأن والخاصة بالحوائط تتوافق مع الزخرفة الكاملة المكرسة للقباب الملكية. غير أن كل هذا الجمال يخبو نوره أمام هذه القبة الفريدة المثمنة الأضلاع وذات المقربصات التى يدخل إليها الضوء من خلال ستة عشرة نافذة (نوافذ الشخشيخة) (لوحة مجمعة ٦١: قبة المقربصات حيث الشكل مأخوذ من رسم لجورى وجونس) والانتقال من المربع إلى المثمن يتم من خلال أربع مناطق انتقال من المقربصات أيضًا مع ثمانية أعمدة صغيرة (٢)، (٣) مثلما شهدنا فى الأسلوب المستخدم فى مسجد القيروان ومسجد قرطبة (انظر لوحة مجمعة ١٠، ١١ من المدخل). قد ولدت هذه البنية من مناطق الانتقال من المقربصات فى مصلى مدرسة يوسف الأول بغرناطة. وبين مناطق الانتقال والقبة بمعناها المتعارف عليه هناك إفريز عريض منبثق من أقبية أندلسية ذات أصول موحدية، قد تجسد أبرز هذه الأفاريز فى ذلك الذى يوجد فى مصلى أسونثيون دى لاس أويلجاس دى برغش (X) ، وفوق الوزرات المزججة بالصالة نجد مستطيلات زخرفية بها نقوش كتابية بالخط المائل تتضمن قصيدة لابن زمرك بها وصف للصالة (انظر لوحة مجمعة ١٧، ٦) ومن بين ما ورد فى القصيدة من عبارات معناها ما يلى: "أن الحديقة" "ليست هناك حديقة تبذها فى الجمال، وإطراء جمال قبة المقربصات التى يمكن مقارنتها بالقبة السماوية.

وإذا ما نظرنا إلى باقى زخارف الحوائط وجدنا الأشكال ٤، ٥، ٦ وخاصة الواجهة العليا ٣ حيث تجتمع فيها الموضوعات النباتية التى تميل إلى الأسلوب الطبيعى الذى هو من إحدى السمات الفنية فى عصر محمد الخامس، وكذا موضوعات أخرى ناصرية فيها الكثير من التجريد (A من ١ إلى ٥) وكلها مرتبطة بالتوريق الذى نجده فى مدرسة بوعنانية بفاس (١٣٥٠-١٣٥٥م). وفوق عقد النافدة الذى يحمل الأغصان الرفيعة نجد يدين انتقلتا هنا من الزخرفة المدجنة فى القصور الطليطلية. وفى رقم ٣ نجد نافذة الطابق العلوى تصاحبها ستارة من المقربصات، وهذا يذكرنا مرة أخرى، بذلك التكوين الزخرفى فى الطابق العلوى فى المدرسة المذكورة. وبالنسبة للرسم رقم (٤) يمكن اعتباره أبرز العناصر الزخرفية التجديدية فى عصر محمد الخامس، ثم نجده قد تكرر، مع بعض التغيير، فى الواجهة الضخمة الخاصة بالغرفة الذهبية وصالة بنى سراج وصالة العدل، وأحيانًا ما نجده داخل العقود كما نراه فى صالة الأختين.

يمثل هذا العمل العملاق المتمثل فى القبة الجصية – قبة صالة الأختين – (لوحة مجمعة ٦٢)، الذى كان يتلألأ خلال العصور الوسطى بألوانه الزاهية، ومع الزخارف الجصية على الحوائط، قمة زخرفة المقربصات فى المشرق والمغرب على السواء، ويمكن البحث عن جذور هذا النموذج فى قباب المقربصات فى العصر المرابطى وكذلك عصر الموحدين وبالتحديد فى تنمال والكتبية بمراكش. وتضم اللوحة (المجمعان) ١، ٢ رسمين، يمثلان خطوات مختلفة فى تنفيذ القبو: (١) طبقًا لرؤية جورى وجونس أوين و (٢) مكملاً للأول، كما نجد فى الوسط نجمة ترجع فنيًا إلى عصر الخلافة، من ثمانية أطراف، توجد فى القبة ذات الأوتار بالمسجد الجامع بقرطبة، وهذا حضور طاغ لهذه القبة فى جميع قباب المقربصات ابتداء من السنوات الأولى لعصر المرابطين، صالة الأختين التى نراها عبارة عن مثمنات متراكزة ويضاف إلى المثمن الذى يوجد فى أقصى الأطراف مناطق الانتقال الأربع ذات زخرفة مقربصات

مستقلة. هناك أطباق نجمية ذات أشكال وأحجام مختلفة وكلها تحيط بالأشكال المثمنة حيث يبلغ عددها ٢٥ بما فى ذلك الرسم الذى نراه فى المفتاح. وبالنسبة للأشكال النجمية التى تحمل الرقم ٣ فهى تشير إلى الـ capulines الستةعشرة الطرفية التى إليها تتم إضافة ثمانية أخرى يشار إليها بالرقم ٤ لكنها قريبة من المركز. وإلى الأطباق النجمية ذات ثمانية الأطراف أضيفت مجموعات أخرى من الأطباق النجمية الصغيرة التى تدور فى فلك السابقة، ولها أربع أو خمسة أطراف. ومن الرسمين ١، ٢ استطعنا أن نتوصل إلى مكونات القبة (٦ ذات الخلفية السوداء) وتبرز من بينها المستطيلات (٦-A) والأسافين (٦-B) وكلها مليئة بالأشكال النجمية من أربع أطراف. أما مفتاح القبة (٦-١ و٢) فإننا نراه بعد مثلث مناطق الانتقال، وعلى هذا فإن الأنماط التى استخدمت فى بناء القبة تصل فى عددها إلى ثلاث عشرة نمطًا أساسيًا، والرسم ٣ هو خاص بالقبة فى اللحظات الأولى للتنفيذ وهو يقوم على النمطين ٤، ٥ وهما نمطان لقباب القربصات الموحدية فى الكتبية، مع وجود تنويعة نراها فى الرسم ٣-١، وخلاصة القول إن تضافر كل هذه العناصر أثمر مشهداً زخرفيًا رفيعًا من فنون العصور الوسطى واستخدم فيه حوالى ٥٠٠٠ وحدة أو نمط، أو ما يزيد عليها (لوحة مجمعة ٦٣)، كل هذا كان من أجل إضفاء المزيد من البهاء على القبة الملكية لمحمد الخامس التى إلى جانبها يخبو جمال السقف الخشبى فى صالون قمارش والمليء بالأطباق النجمية. وهنا يمكن أن ندرك كيف أن هذه الرؤية قد استثارت قريحة ابن زمرك شاعر محمد الخامس الذى أشار عندما شهد القبة إلى أنها ترتفع كثيراً لدرجة أن البعد لا يكاد يدرك منتهاها حيث تشابكت مناحى الجمال وتباعدت.. وتظهر لفظة "القصر" فى مفردات القصيدة لأول مرة فى الحمراء، وهو مصطلح لا يشير إلى الصالة - حيث يطلق عليها قبة - بل ربما إلى الوحدات A,B من صالة الأختين، وبذلك يرتبط بالمصطلح الجامع نفسه الذى يطلق على جنة العريف، كذلك فى صالة باركا كان هناك نقش كتابى لمحمد الخامس يقول فيه "شيدت قصراً"،

ولاشك أن هذه العبارة تشير إلى قصر قمارش حيث ينسب العاهل عمارة المكان إلى نفسه بعد أن أمر بعملية ترميم له ماعدا صالة قمارش.

وتكمن المشكل الكبرى المتعلقة بفهم أبعاد كل هذا الجمال، حيث إن أى مشاهد سوف يراه على أنه انعكاس للقبة السماوية، وفيما إذا كان العرفاء الذين قاموا بتنفيذ هذه العظمة الفنية كانوا واعين بأنهم يقومون بتصوير قبة السماء أو أنهم كانوا يسيرون على إيقاع الشاعر، أو أن هذا الأخير لم يفعل غير وصف هذه الرفعة الفنية. لن نعرف أبداً ما إذا كانت هذه القبة صورة للقبة السماوية، لكن على أية حال فإن هذه القبة - قبة محمد الخامس - قد تزينت بأجمل العناصر الزخرفية من خلال المقربصات. وهنا يجب أن تكون نقطة البداية أن النجمة التى نراها فى القبة ترجع إلى قباب المسجد الجامع بقرطبة فى عصر الحكم الثانى، وكانت وظيفتها فى تلك القباب وظيفة معمارية وزخرفية فى آن واحد ثم انتقلت بوظيفتها الزخرفية وتم إخراجها، باستخدام الجص والآجر، إلى مسجد الباب المردوم بطليطلة، وبعد ذلك إلى القباب المرابطية والموحدية التى دخلت المقربصات كجزء من زخارفها. وهنا - أى فى هذه الوحدات الزخرفية من المقربصات تضاعف عدد الأشكال النجمية وبذلك أعطى الانطباع بأننا أمام قباب سماوية نراها فى صالة الأختين، وهذا أمر لم يكن معروفاً بعض الشىء فى المشرق الإسلامى. وإذا ما أراد أى مشاهد أن يتأمل هذه القباب لتمكن من رؤية أجرام سماوية، ففى القبة الملكية فى باليرمو تمكن أحد الناظرين (١٢٩٠م) من مشاهدة تلألؤ الذهب وتقليد القبة السماوية بنجومها". وفى هذه القباب ذات المقربصات التى ترجع إلى القرن الثانى عشرة نجد القباب الصغيرة النجمية لا تصل أبداً إلى عدد ٢٥ وهو العدد الذى نجده فى صالة الأختين، كما سنراه فى القبة ذات النجوم بصالة بنى سراج، وليست هناك أية علاقة أو توافق بين عدد النجوم سواء داخل الحمراء أو خارجه، فيبلغ عدد الأشكال الرئيسية التى من المفترض أنها قناديل سماوية - فى صالون قمارش - ٧٦ لوحة مجمعة، بينما عددها فى قصر بهو

السباع يبلغ تسعة أشكال أساسية تقدم لنا هذه التنويعات الرقمية ٦٢-٤١-٣٢-٢٩، و ٢٥-٢٥-٢١-٦ و ١٢، أما حوائط الصالات فقد غطتها زخارف جصية مسطحة وكأنها قد غطتها سجادات من النسيج، وهى عبارة عن تكوينات زخرفية هندسية رائعة (لوحة مجمعة ٦١)، فرقم (٦) من هذه الزخارف متصل بالإفريز العريض الواقع فوق مناطق الانتقال، وبه شعار جماعة الناصرية بالعبارات المعهودة، أما رقم (٤) فهو يماثل نمط الميداليات المفصصة والمترابطة، الخاصة بواجهة قصر قمارش، ويتكرر هذا فى صالة بن سراج، ويوجد تحت مناطق الانتقال رقم (٥) وهو يغطى الفراغات الجانبية للعقد المؤدى إلى ليندارا خا، ويتميز بأزهاره التى تميل إلى الطبيعية ويرافقها عدد من السعفات من الصنف المغربى، بيدين تمسكان بالأغصان، وربما كان هذا صورة طبق الأصل لليدين الرمزيتين الخاصتين بالزخارف المدجنة خلال القرن ١٩: إنها السجادة الحائطية الأكثر ثراء بين مثيلاتها فى قصر بهو السباع.

وبعد صالة الأختين والمرور عبر صالة النوافذ، ذات العقود فى الوسط Ajimeses على أساس أنها مدخل فخم لمرقب، ليندارا خا أو ليندا راش (يمكن أن يكون المكان الذى فيه العرض) نرى عقد مقربصات هو الأكثر جمالاً وتعقيداً مقارنة بكل العقود الموجودة فى القصر (لوحة مجمعة ٦٤، ٦٥) وله فى الأعلى ثلاث Capulines يلامسها طبق نجمى من أربع أطراف فى القبة الصغيرة للطابق الثانى للبرطل، وكذلك فى مجموعة المقربصات Cubo لمفتاح سقف صالون قمارش، ولابد أن ذلك انتقل إلى الحمراء من مبانٍ تونسية ترجع إلى ق ١٣ (قبة محراب مسجد القصبة) أو مرينية. وعلى شكل حامل أيقونات يوجد فوق النافذتين التوءم للمرقب عقد مقربصات تحت عقد آخر مدبب أو نصف أسطوانى حيث نجد مناطق الانتقال فيه مغطاة بنقوش كوفية تمتد فيها الحروف بشكل غير معهود فى الحمراء، وتحت ذلك هناك نص فى الجزء السفلى يشير إلى السلطان محمد الخامس. ومن المهم أن نكثف الضوء على العقود ٢، ٣ (عقود المقربصات أو ذات الستائر) مع عقد آخر فوقهما نصف

أسطوانى، وهذا نمط منقول من غرفة النافذة الرئيسية للغرفة الملكية بغرناطة وبعد ذلك نرى صورة طبق الأصل فى قصر آل قرطبة المدجن فى إستجة (٤)، وترجع أصول هذه العقود المتراكبة على نمط مدارس بنى مرين (حيث العقد السفلى من المقربصات)، إلى الزخارف الجصية - كما شهدنا - فى منزل "أبو مالك" برندة (انظر الفصل الرابع لوحة مجمعة ٢٢). هناك أيضًا تاج جميل (٤) فى اللوحة مجمعة ٦٤ من الجص مرتبط بالنوافذ ذات الأعمدة فى الوسط فى الردهة الخاصة بـ لينداراش، ويبرز هذا العقد بشكله المتقادم ويمكن أن تقارنه بتيجان أعمدة صغيرة فى منارة سان خوان دى غرناطة، فالأول يضم نقشًا كتابيًا مائلاً فى الحلية المعمارية المحدبة، وهذه حالة فريدة فى الحمراء، ومضمون هذا الصنف شبيه بآخر نراه فى مدرسة العطارين بفاس (١٣١٠-١٣٣١م) وبالنسبة لعقد المدخل إلى ليندارخا، عند منبته، من الجهة الداخلية، نجد عقودًا ثلاث أخرى صغيرة وطريفة (٥) تحل محل الكوّات التى توجد فى بنى سراج. أما سقف المرقب فعلى شكل: القصعة الخشبية ذات الأطباق النجمية حيث نجدها مطعمة بقطع من الزجاج الملون. وقبل أن نغادر الصالة الخاصة بالأختين علينا أن نقول بأن مخططها الكائن فى الطابق العلوى كان مخصصًا - فى جزء منه - للنساء فى البلاط حيث يمكن لهن أن يتأملن داخل صالة الاستقبالات وصحن بهو وادى السباع من خلال النوافذ المركزية والمرقب الجنوبى، ويأتى ذلك من فتحات المشربيات. هناك أيضًا المرقب المزخرف بأشكال نباتية متوجة بإفريز من المقربصات تحت السقف الخشبى الذى يظهر على شكل مجمعة معْجَن ومزخرف بأطباق نجمية من اثنى عشرة طرفًا.

صالة بنى سراج:

ليس سواء صالة الأختين - المقر الرسمى للسلطان - وصالة بنى سراج (لوحة مجمعة ٦٠: ١، ٣، ٤، ٥، ٦ A,B,C) ،نجد عند المدخل الدهليز (١) الذى يؤدى إلى

سلم صاعد إلى المنزل الكائن فى الطابق العلوى، وعقد المدخل بكوّتيه عند العضادات للمياه، هناك صالة مربعة طول ضلعها ٢٥،٦م وهى عبارة عن النمط A فى صالة الأختين (رغم أنها ذات حجم أصغر) أى أنها صالة ثلاثية الأجزاء. أما الصالات الجانبية فهى فى هذه المرة على نمط الإيوان، وإليها يتم الدخول عبر عقدين مع عمود فى الوسط، ولكن دون غرف. وفى وسط الأرضية الرخامية نجد حوضًا من اثنى عشرة ضلعًا أكثر صغرًا لكنه يستأثر بمساحة أكبر من تلك التى توجد له فى صالة الأختين (٧). ويغيب النموذج B عن هذا المكان أو ما يسمى حرف T المقلوب الذى نجده فى ليندارخا، ولما كان المخطط صورة طبق الأصل من القبة الملكية بغرناطة وقبة قصر شنيل دى غرناطة فإننا نجد أنفسنا أمام سراى أو صالة بديعة تستخدم كملاذ أو لتزجية وقت الفراغ، وهى أقرب لاستخدام السلطان منها لاستخدام الأميرات فى البلاط، ولا شك أن لهن مقر إقامة مقتصر عليهن فى الطابق العلوى (٣) (٤) (٥). نجد أن هذه الصالة ومعها صالة الأختين تتوافقان مع طرح ابن مرزوق والقائل بأن القباب وأسقفها فى هذا القصر كانت مختلفة، وهذا هو الواقع، رغم توافق كلتا الصالتين فى الزخارف الجصية وقباب المقربصات. فالمدخل المصحوب بسلم يؤدى إلى الغرف العليا كان مراقبًا من خلال نافذة فى الجزء العلوى، كما أن المسكن الذى أقيم فوق الجُبّ القديم المرسوم باللون الأسود فى الشكل (٣) يتسم بالبساطة، فهو عبارة عن صحن له بائكتان ولكل عقود ثلاث، وفى العمق نجد غرفة مستطيلة ٤، ٥، كما أن الصحن كان يضم رفرفًا ممتدًا فى الجوانب الأربع وله – أى الرفرف – كمرات مائلة وأمكن إنقاذ بعضها (٦) بفضل جهود المهندس المعمارى مودستو ثندويا. وفى الجزء العلوى للبائكة الرئيسية فى القطاع الشرقى نجد إفريزًا يسترعى النظر وله ميداليات مفصصة من أشرطة مسننة، كما تحمل نقوشًا كتابية مائلة تسير على الأسلوب المتبع فى هذا المضمار فى عصر محمد الخامس (لوحة مجمعة ٦٦، ٢)، كما يضم الإفريز المذكور ألوانًا جميلة لزخرفة الوزرات (لوحة مجمعة

٦٠ A، B، C) وهى تشبه فى هذا المقام تلك التى سنراها فى برج بينادور الملكة أو برج "أبو الحجاج".

أما القبة الخاصة بقصر بنى سراج (لوحة مجمعة ٦٦) فهى واحدة من الإنشاءات الرفيعة الشأن فى القصر، وتختلف عن قبة الأختين فى أن الجزء العلوى عبارة عن طبق نجمى من ثمانية أطراف ويأتى هذا ابتداء من مناطق الانتقال الثمانية من المقربصات مع وجود ساتر (جدار) مرتفع من الزخارف الجصية فيما بين مناطق الانتقال والشخشيخة المكونة من ١٦ نافذة فى القبة ذات المقربصات، وهذا هو الجزء الوحيد الذى يبدو على لوحة مجمعة طبقا نجميا من الخارج. وعندما ننظر إلى القبة كمسقط أفقى نرى خطوط القبة الرئيسية ذات الأوتار الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة عصر الخلافة (A) ، وهنا يمكن مقارنتها بقباب تركستانية متأخرة (B) (C) حيث تم تصميمها (أى هذه القباب) سيراً على موروث إيرانى وعلى أبراج وأضرحة مشرقية ذات مسقف أفقى نجمى الشكل، غير أننا لا نريد هنا أن نتحدث عن التزامن بين ما نجده فى الحمراء فى عصر محمد الخامس وتلك القباب. والأمر الأكثر منطقية هو أن العريف الذى تولى أمر سراى بنى سراج قد لجأ إلى الجمع بين قطاعين لشكلين مجتمعين مكعبين (B٣، B٤، B٥، B٦) حيث يتولد عنهما فى الجزء العلوى شكل نجمى من ثمانية أطراف وبه شكل مثمن فى المركز، وهذا ممكن طبقًا لنظرية بيتوريو نوتو، إذ إنه عبارة عن نظام بنيوى يتزاوج مع الكثير من الأنماط التى يعدها المصممون فى عالم الزخرفة الهندسية وعالم المقربصات وهذا الأخير نراه فى قبة الأختين بصفته عنصراً زخرفيًا وبنيوياً فى آن. ولو تأملنا الطبق النجمى من المقربصات فى قصر بنى سراج من الأرضية (لوحة مجمعة ٦٧) لوجدنا أن له بُعدا زخرفيا يختلف تماماً عما نراه فى قبة الأختين نظراً لأنه على شكل نجمى، ومع هذا لا ننسى أبداً ذلك المقصد الخاص بالإعلاء من شأن القبة ورفعها. ويوجد فى المفتاح شكل نجمى كبير من ثمانية أطراف ومثمنات إضافية وقبة صغيرة نجمية الشكل فى

الوسط. ويتضاعف الـ Capulin- إلى العدد ٢٥ مثلما هو الحال فى قاعة الأختين، وتتوافق معها أيضًا من حيث الارتفاع (١٦ مترًا). وكان أوليج جرابار يتساءل عن السبب فى وجود قبتين فى قصر واحد. وهنا نقول إن السبب فى نظرنا هو أن قبة الأختين وبنى سراج صالتان ملكيتان، حيث الصالة الثانية مخصصة لاستجمام السلطان أو السلطانة، كما أنه لابد من وجود القبة الملكية حيث يوجد السلطان بشكل فيه شىء من الاستمرارية. قد كان على جرابار أن يتساءل عن السبب فى وجود قباب خمس فى المبنى نفسه، ذلك أن الصالات الثلاث المربعة فى صالة العدل - وهى قباب ملكية - كانت لها قبو من المقربصات أيضًا. وبالنسبة للزخارف الجصية على حوائط بنى سراج نجد إلحاحًا على بعض نماذج الزخرفة الهندسية رأيناها فى صالة الأختين (لوحة مجمعة ٦٦، ١) مع الوجود الدائم لشعار الجماعة الناصرية وعبارة " لا غالب إلى الله"، ويبدو أن بعضها جديد فهناك شكل (١-١) متكرر فى بعض الأسقف المدجنة الطليطلية (ق ١٥) (قصر أوكانيا)، والشكل (١-٢) عبارة عن المنبت الداخلى لعقد المدخل إلى الصالة ومصدره أيضًا صالة الأختين. وأخيرًا نجد A و Bفى الشكل ٦٧، حيث يلاحظ أن كليهما مكرر فى صالة الأختين، وفى الإفريز العريض فى الجزء السفلى للنوافذ الست عشرة يتكرر الشكل النجمى ذو الاثنى عشرة طرفًا فى الإفريز العلوى لصالون قمارش.

صالة العدل:

تستمر هنا أيضًا الفروق البنيوية والوظيفية والزخرفية التى رأيناها فى قصر بنى سراج مقارنة لها بقاعة الأختين، وتقع صالة العدل فى الضلع الشرقى لبهو السباع (لوحة مجمعة ٦٨) ويتم الدخول إلى هذه الصالة المستطيلة (٣١×٧م) من خلال بوابات ثلاث مفتوحة بشكل دائم مثلها مثل الأضرحة العربية فى كل زمان، فليس لها أبواب، ولها عقد ثلاثى من المقربصات يتناغم مع عقود الأكشاك فى

الصحن، وكما نرى فى صالة المدخل ذات المقربصات فى الجانب المقابل فإن الفراغ يتوافق تمامًا مع الشكل المستطيل للصحن، ويدخل إليه الضوء المباشر من الصحن الذى لا توجد به نوافير فى الوسط وبالتالى فهو صحن يستخدم فى الانتقال بحرية من مكان لآخر. والشيء المميز فيه هو أرضيته الرخامية طبقًا لرواية لالينج مثل أرضية صالة الأختين وصالة بنى سراج. وبشكل غير مقصود نجد أن المشهد الداخلى يذكرنا بالبلاطات ذات المقربصات - إذا ما نظرنا إليها من أحد الأطراف الموازية لحائط القبلة - فى المساجد المرابطية والموحدية فى المغرب. ومع هذا فإن المشهد العام لهذه الصالة يشى بكونها صالة احتفالات بها حرية التنقل كاملة. وأبرز ما يميزها هو المقربصات التى نراها فى العقود المستعرضة التى تضم القباب التوائم الثلاث ذات المسقط الأفقى المربع، أما بطن العقد (٤) فهو يضم وردة Capulin نجمية مدمجة، أما الطبلات فيمكننا رؤية الزخرفة ذات التوجه الطبيعى التى تستلهم الزخرفة المسيحية أو المدجنة الحاضرة فى جميع أرجاء القصر، وهذا ليس بمستغرب فى هذه الصالة حسبما سنرى لاحقًا. ويلاحظ وجود وحدات زخرفية أصلية على الحوائط فى صورة زخارف جصية (٣)، (٣-١) (٣-٢) وتتكرر فى أفريز عريض فى صالة المقربصات، وفى الفراغات الموجودة فى أطراف الصالة هناك تنويعة - عادت للظهور، الشكل (٥-١) من اللوحة رقم ٩ فى واجهة قصر قمارش، كما نجد ذلك فى وزرات مزججة أو مدهونة (٥)، ورغم أن خبير الخطوط لافوينتى القنطرة لا يزودنا بأية نقوش تتحدث عن محمد الخامس فإن جومث مورينو يشير إلى عبارة "أبو عبد الله الغنى بالله".

سبق القول بأن هذه الصالة تختلف فى مساحتها عن صالة الأختين وصالة بنى سراج، حيث تنضم بالكامل إلى الصحن المستطيل والممتد من الغرب إلى الشرق وكأنها ملحق له أو مكملة، وبذلك تتوافق مع صحون التقاطع التقليدية التى ترجع إلى قرون سابقة، وهنا نخرج بالانطباع القائل بأن هذه الصالة هى الرئيسية فى القصر

وليست الصالات الأخريات (لوحة مجمعة ٦٩). وفى هذا المقام فإن المقربصات التى أفرغ فيها عرفاء محمد الخامس كل ما أوصت به قرائحهم تؤكد على هذه السمة - أنها القاعة الرئيسية - من خلال العقود والقباب وهذا معاكس لدرجة الاهتمام فى المحور الآخر من الجنوب إلى الشمال. ولا يوجد فى كل من صالة الأختين وبنى سراج أى من عقود المقربصات اللهم إلا تلك الثلاث الخاصة بمرقب ليندارا خا الذى نعتبره مقر العرش. وابتداء من العقود الثلاث لداخل صالة المقربصات يلاحظ أن جميع عقود المقربصات تتركز فى كل من الصحن وصالة العدل. ويضم المسقط الأفقى رقم (١) وجود المقربصات بأرقام تساعدنا على تقييم أهمية هذا الصنف من الزخرفة فى جميع أرجاء القصر، والقراءة هى على النحو التالى: ٢: إفريز ١٣- عقد ٤- إفريز كوّات ٥- قبة ٦- مفتاح القبة ٧- حدائر عقود نصف أسطوانية فى الصحن، ٨- كوابيل كمرات السقف المسطح فى البوائك، ٩- مناطق انتقال. أما الرسم ٢ فهو مسقط رأسى رسمه تلاميذ المعمارى أنطونيو فرنانديث ألبا ويضم القباب الثلاث لصالة العدل فى العمق كما نرى مقربصات القصر فى الجزء العلوى. وفى المسقط الرأسى رقم ٣ (لإدارة الحمراء) يمكننا أن نعثر على المقربصات وعلى صالة المقربصات فى الجهة اليمنى وعلى القباب فى الجهة اليسرى وهى الخاصة بصالة العدل. أما الشخشيخة التى نراها فى العمق وذات النوافذ الثلاث فهى الخاصة بباب الروضة.

ويعتبر العقد ذو الستارة وقباب المقربصات - ابتداء من عصر المرابطين والموحدين - عناصر الفن المعمارى الرفيع التى ترتبط بالمحور أو المحاور الرئيسية فى الآثار، ففى مسجد القرويين بفاس نجد عقوداً وقباباً تغطى البلاطة المحورية بالكامل بما فى ذلك المحراب. غير أن الأمر يختلف فى المساجد الموحدية فى تنمال والكتبية (لوحة مجمعة ٧٠) (٢) (٣) حيث نجد أن البلاطة، قد ازدادت ثراء بالمقربصات والقباب والعقود، هى تلك الموازية لحائط القبلة. وهنا يمكن التفكير بأن المسجد

الموحدى الكبير فى إشبيلية – فى بلاطته الموازية للقبلة – (٥) كان على هذا النهج الذى ولد فى المسجد الجامع بقرطبة وبالتحديد فى التوسعة التى أدخلها الحكم الثانى (١) ويتمثل ذلك فى القباب الثلاث الكائنة فى البلاطة الموازية للمحراب فى المسجد المذكور، لكنها فى هذا المكان قد خلت من المقربصات وحلت محلها عقود مفصصة وقباب ذات أوتار والطبق النجمى المكون من ثمانية. وينبثق عن هذا الترتيب الخاص بالمقربصات ما نجده فى صحن بهو السباع (٤) وربما يسبقه النظام الخاص بالمدارس المغربية (لوحة مجمعة ٧١) فى فاس Sajri (١٣٢١م) (١) والعطارين (١٣١٠م–١٣٣١م) (٢) وبوعنانية (١٣٥١–١٣٥٦م) (٣) وهى التى أمكن لها أن تحدث تأثيرها فى قصر محمد الخامس، ومع هذا فإن تراتب الأرقام digito أقل بشكل ملحوظ، ويتكرر الرقم ٣ فى العقود وخاصة فى بوائك الصحون. وهناك وجه شبه يجمع بين مدرسة بوعنانية وقصر بهو السباع وهو وجود قبتين كل واحدة فى مواجهة الأخرى فى الصحن، وهى وجوه شبه ترجع إلى التخطيط المشترك الذى ربما كان يقوم به بين الحين والآخر معماريون مغربيون فى المنازل والقصور ومبانٍ ذات استخدام دينى. وفى هذا المقام نجد أن بعض الباحثين يحاول أن يشرح لنا السبب فى أن قصر بهو السباع قد شيد ليكون مدرسة لتحفيظ القرآن، وفى هذا المقام علينا أن نتمعن جيداً فى مدرسة ساليه Sale التى شيدت فى عصر بنى مرين (١٣٣٣م) على يد أبى الحسن، حيث تشير بعض نقوشها الكتابية إلى أنها شيدت لتكون قصراً منيفًا تتناغم فيه المساحات كحبات عقد اللؤلؤ الذى يزين صدر عروش الملوك". وفى الحمراء نجد أن عقد المقربصات يظهر لأول مرة خلال حكم كل من إسماعيل الأول ويوسف الأول، فى قصر جنة العريف وبرج الأسيرة وبرج قمارش. ثم قام العرفاء الذين شيدوا قصر بهو السباع بإقامة عقد عند مدخل مقربص صالة باركا للإعلاء من شأنها وكانت طبلاته مزخرفة بالأسلوب الذى يميل إلى الطبيعية (لوحة مجمعة ٧٢) وتشير النقوش الكتابية إلى انتصارات محمد الخامس فى الجزيرة

الخضراء (١٣٦٩م)، وهنا سيتوجب علينا أن نفكر فى أن كاتدرائية المقربصات فى العالم العربى (قصر بهو السباع) قد أنشئت بين عام ١٣٦٢ و ١٣٦٨م فى حياة بدرو الأول ملك قشتالة، ومع هذا هناك بعض الباحثين الذى يقولون بأن أعمال البناء قد امتدت إلى بداية السبعينيات ويذهب البعض منهم إلى بداية الثمانينيات. قد رسم المعمارى أنخل جونثا ليث المسقط الرأسى (١) الخاص بالبوابة.

وسوف نقدم فى السطور التالية بعض الدراسات الجزئية لبعض أجزاء من المقربصات الخاصة بقباب القصر وعقوده، ومنها عقد الدخول إلى الصحن ابتداء من صالة المقربصات (لوحة مجمعة ٧٢-١، ٧٢-٢، ٧٣-٣) والرابع به بقايا قليلة من قبة المقربصات فى الصالة التى تهدمت عام ١٥٩٠م، ورقم ٤، ٥ من الشكل التالى هو من العقد المركزى للبائكة التى تسبق صالة الأختين (لوحة مجمعة ٧٢-٢): نجد A و B قد جرت عليهما يد الترميم وهما عبارة عن قباب صغيرة فى البائكة الشرقية السابقة على صالة العدل، أما الذى يحمل حرف Cفالترميم فيه كثير حيث نجده فى صالة التشبيكات (نافذة فى وسطها عمود) التى تسبق مرقب لينداراخا. (لوحة مجمعة ٧٢-٥): A هو تطور لمجموعة Capulin الكائنة فى الزاوية الشمالية الشرقية للصحن، وحرف B هو عبارة عن Capulin جرت عليه يد الترميم فى الزاوية الجنوبية الشرقية. وفى A فى الجزء العلوى، إلى اليمين وفوق خلفية سوداء حيث نجد نماذج محتملة لأطباق نجمية مركزية فى المصدر (قاعدة السقف) المنبثقة (٣)، ورقم ١، ٢ عبارة عن أسس لمجموعات من الفسيفساء القديمة، بينما رقم ٤، ٥ هو من تركيبة مسبقة مستقاة من وزرات مزججة. أما C، D فلقطع غير معلومة المصدر.

وعودة إلى صالة العدل (لوحة مجمعة ٧٣)، حيث نجد فيها نموذجا معماريا جديدا علينا إضافته إلى A و B فى صالة الأختين وصالة بنى سراج، ويظهر النمط C فى الرسوم التى تحمل الحرف A وهى مكونة من ثلاث أقبية مربعة ومرتفعة لها. Cنافذة فى الشخشيخة ويحيط بها ثلاث صالات فى الصدر إضافة إلى اثنتين على

الجوانب فى الممر الطولى للصالة الكبيرة المربعة، وهذا محصلة التكرار طبقًا لقانون التوازى وهو تكرار القبة المربعة ثلاث مرات، وعمومًا، هناك ثلاث قباب مرتبطة ببعضها جديدة تمامًا فى العمارة الإسلامية إذا ما استثنينا القباب الثلاث الكائنة أمام محراب المسجد الكبير (G) (H). ويلاحظ أن النموذج C يتكرر ثلاث مرات وهو فى حقيقة الأمر وليد التقارب بين القباب الثلاث المستقلة والمنفصلة عن بعضها (F) وذلك حتى تقوم النوافذ العشرون لكل واحدة بوظيفتها فى إداخل الضوء، وإذا ما كانت الوحدات الفاصلة عن هذا الوضع فإنها تترجم معمارياً فى المسقط الأفقى فى لوحة مجمعة صالات ضيقة متجاورة سقفها - مثل القباب - عبارة عن مقربصات غير أنها ذات بنية مسطحة هذه المرة وبالتالى نصل إلى صالة ثلاثية، وإليها أضيفت تكملة إجبارية فى الصدر (A) الفراغات الثلاث المتنوعة المساحات حيث يلاحظ أن المركزية هى الكبرى وكأنها إيوان أو مخدع مستطيل للاستجمام أيام الراحات أو الحفلات الملكية، ومن الناحية العملية نجد أن الصالتين الصغيرتين المربعتين فى الجوانب والصغيرتين بلوحة مجمعة يزيد عن الحد والمغلقتين ليس لهما وظيفة محددة اللهم إلا أنهما كانتا مخصصتين للملابس أو بعض الأمتعة الشخصية. وبهذه الطريقة فأمام الصالة شبه المربعة - صالة المقربصات - عند المدخل إلى الصحن، نجد ثلاث قباب إحداها أميرية أو صالة اجتماعات للحوار وللأغراض الأخرى المشابهة. ويمكن لنا أن نتكهن بشىء حول هذه الصالة، فقد شهدنا منظورها المستطيل بالقباب وعقود المقربصات وهذا يذكرنا بالأروقة المجاورة للقبلة فى المساجد الموحدية، وفى الرسم D نجد صالة مقتطعة من الصالة الفعلية الحالية B التى تذكرنا بقصر (E) أى قصر كاستيخو بمرسية.

وهناك آراء أو تكهنات ربما تكون أكثر موضوعية، وهنا نتساءل لماذا تكونت صالة العدل بالربط بين القباب الثلاث وبذلك يتم تجاوز صورة القبة الواحدة التقليدية - أى القبة الملكية - مع اثنين من السرايات الجانبية المضافة التى شهدناها فى بنى

سراج؟ ما هى وظيفة القبة الثلاثية إضافة إلى الوظيفة الخاصة بالاجتماعات؟ ألم يكن أكثر منطقية أن يكون السقف مشتركًا مثلما نرى فى صالة باركا فى قصر قمارش؟ وما هو السبب فى نزع البعد الحميم أو الشخصى للقبة الواحدة من خلال تحويلها إلى ثلاث وبذلك تقل أهميتها وتصبح جزءًا معماريًا آخر يخضع لقانون التوازى المسيطر على البوائك الخاصة بالصحن؟ وحقيقة الأمر هو أن صالة العدل عبارة عن فراغ خاص بالسلطة بسبب وجود القبة. ولما كانت ثلاثية يجب أن تكون لها وظيفة خاصة مثل باقى القباب التى تؤدى وظيفة المأوى أو المقام الخاص بثلاث شخصيات ملكية موجودة بالفعل فى الإيوانات الثلاث للصدر مع الدهانات والأشكال المسيحية أو المدجنة، وعلى هذا نعود إلى ثلاثية غرف النوافذ فى الحائط الشمالى لصالون قمارش، أو إلى القباب الثلاث الكائنة أمام محراب المسجد الكبير بقرطبة، أو إلى العقود الثلاث الكائنة فى صدر "الصالون الكبير" بمدينة الزهراء. والأمر المؤكد هو أن العريف الذى صمّم صالة العدل التزم بنظام معمارى مكون من سبع وحدات: ثلاث قباب أربعة فراغات فاصلة ترتبط بالأبواب الثلاث الخاصة بالمداخل وكذا الجدران الأربع الفاصلة بينها، إنه النمط نفسه بحوائط صالون قمارش أو النوافذ الثلاث التى تقع فوق عقود المدخل إلى صالات التشريفات فى القصور: هناك ثلاث فتحات وأربع جدران صماء. وإجمالاً للقول، نرى أن القبة المركزية - حيث نجد أشكالاً لعشرة شخصيات إسلامية - كانت مخصصة للسلطان، أما الجانبية فهل هى للسلطانة؟ أو الأمير أو مدعو ملكى عربى أو مسيحى. غير أن أكثر شىء يلفت الانتباه هو أن القبة المركزية تبلغ فى مساحتها وارتفاعها ومخططها نفس ما عليه القباب الجانبية، وبالتالى فإن الثلاث تقوم بوظيفة واحدة على درجة متماثلة، وهنا نجد أن المركزية هى الجزء الوحيد الذى تصحبه المكانة الرسمية العليا مقارنة بالقباب الجانبية. وبالنظر إلى المبنى من مسقط أفقى (C طبقًا لرسم نفذه تلاميذ المعمارى فرنانديث ألبا) نجد أنه من أكثر المساقط تعقيداً فى الحمراء، فالحجم يذكرنا بأنماط معمارية بيزنطية أو

عربية مصرية على سبيل المثال، مع وجود فارق وهو أن الأجزاء البارزة لها أسقف جمالونية ذات أربع أضلاع.

وإذا ما نظرنا إلى الأسقف الخاصة بهذه القباب لوجدنا أنها مقرنصات (لوحة مجمعة ٧٤، ٧٥، ٧٦) لوجدنا أنها متشابهة مع وجود اختلاف أيضًا حيث يظهر فى مفاتيحها - من جديد - الرسم التخطيطى الذى نجده فى قباب المقربصات فى مسجد الكتبية A، C مع بعض التعديل، قد لوحظت مثل هذه الرسوم فى مخطط قبة الأختين، ويبتعد عنها النمط B وهو الخاص بقبة جانبية حيث نلاحظ وجود أطباق نجمية جديدة ذات أربع أطراف فى مجموعات من ثمانى وحدات تحيط بالطبق النجمى الخلافى الكائن فى المركز الذى شهدناه فى عقد مدخل لينداراخا. وجدنا إذن أن هذا المضمون الزخرفى يحمل الترتيب الزمنى التالى: قبة المحراب فى مسجد قصبة تونس التى ترجع إلى عام ١٢٣٤م، والقبة الصغيرة فى البرطل والمفتاح المصحوب بحطة مقرنصات Cubo فى سقف صالون قمارش (انظر لوحة مجمعة ١٢ من المدخل) وبالنسبة لقباب لصالات الفاصلة الخاصة بالقباب نجد أنها متماثلة اثنتين اثنتين مع وجود سلسلة من الفراغات ذات الأطباق النجمية فى المخطط الأفقى أو المصد (قاعدة السقف) (لوحة مجمعة ٧٧).

دهانات صالة العدل: كان *البذخ الزخرفى الذى* نجده فى *هذه الصالة*، توافقًا مع صالة الأختين وصالة بنى سراج - ولو أنها لا تتوافر بها وحدات سكنية منظورة - مثار العديد من الآراء المتضاربة على أساس رؤية الأشكال التى توجد فى القباب الصغيرة التى تعتبر اختصارًا (ناقصة) لما هو فى الصالات الثلاث فى صدر القباب، فالجانبية منها تضم مشاهد غَزَل ومشاهد فروسية وصيد، وتضم الصالة الرئيسية (لوحة مجمعة ٧٨، ١) عشرة شخصيات إسلامية تشهر السيوف قد انتزعتها من أغمادها وهى جالسة فى وضع حوارى يدور بين كل فردين (انظر التروس الموجودة فى الأطراف والخاصة بالجماعة المسيحية لبدرو الأول ملك قشتالة) قد أطلق على هذه

الصالة "صالة الملوك" بناء على الاعتقاد بأن هذه الشخصيات تتعلق بعشرة ملوك مسلمين، وهناك آلاف الصفحات التى يمكن أن نقرأها وهى تتولى أسلوب هذه الرسوم ومدلولها، وهى رسوم شبه مختفية فى الظلال ومن الصعب أن يراها آخرون اللهم إلا إذا استلقوا على الأرائك فى الإيوانات الثلاث حيث يمكن لهم تأملها بتمعن، ولو كانت فى صالة يؤمها الكثير من الناس ومتعددة الاستخدامات لحملت معنى إزالة البُعد الدينى عن العمارة العربية التقليدية.

وقد عرضنا لوجهة نظرنا حول هذه الرسوم بأشخاصها العشرة فى أبحاث سابقة وها نحن نعود من جديد للحديث عنها، إنها رسوم قام بها فنان مدجن اعتاد على الأسلوب الخطى للقوطية خلال القرنين الرابع عشرة والخامس عشرة، قد درسها ر. جوديول، وكانت هذه الصور على زخارف جصية وأسقف مدجنة قشتالية على مدار القرنين المذكورين، ورغم أن بعض النقاد يقول بأنها تقع خارج عصر محمد الخامس، أى ما بعد عام ١٣٩١م، نرى أن الأقبية الثلاث قد رُسِمَت فى حياة ذلك العاهل وخلال عصر بدرو الأول القشتالى صديقه وحليفه الذى ساعده فى استعادة أرضه ومنه تلقى أيضاً شعار الجماعة الذى نشهده فى جميع الزخارف الجصية والقباب فى الحمراء ابتداء من عام ١٣٦٢م وهو العام الذى بدأت فيه المرحلة الثانية لحكمه. وعندما نتأمل أى ترس للجماعة قد ظهر فى مبانٍ فى الحمراء قد شيدت أو يفترض أنها شيدت قبل هذا التاريخ فعلينا أن نعتبر ذلك علامة على الكثير من الترميمات والتعديلات التى أدخلها محمد الخامس ومن خلفوه مباشرة فى سدة الحكم حيث ظلوا على ولائهم لمسألة الجماعة. وعودة إلى الرمز القشتالى الذى يعتبر النموذج الذى يرجع إلى عصر ألفونسو الحادى عشرة - والد بدرو الأول - نجد أنه لم يكن إلا شعاراً مذهباً ورءوس تنين فى الأطراف على خلفية حمراء وهو نفسه الترس الذى نراه فى أطراف الأقبية التى تضم المسلمين العشرة (لوحة مجمعة ٧٩، ٨). وعندما اتخذ محمد الخامس هذا الشعار استغنى عن رءوس التنين وأضاف الشعار الناصرى "لا غالب إلا الله" (لوحة مجمعة ٧٨، ٢).

وإذا نظرنا إلى الترس المسيحى الكائن فى Capulin المركزية لوجدنا أنه نسخة أخرى من الترس الذى يتكرر كثيراً فى قصر بدرو الأول المدجن داخل ألكاثار دى إشبيلية (١٣٦٤-١٣٦٧م)، أضف إلى ما سبق، يوجد تحت القبة الصغيرة إفريز من الجص يحمل التروس نفسها بصحبة عناصر زخرفية ذات الأسلوب الطبيعى المدجن الطليطلى (لوحة مجمعة ٧٩، ١٠) وهو نمط شديد الحضور فى القصر الإشبيلى، وأصبحت هذه العناصر الزخرفية وتنويعاتها شديدة الحضور فى جميع الزخارف الجصية بالحمراء فى عصر محمد الخامس. وهناك مقولات تتعلق بالبحث عن أسلوب هذه الرسومات، فى نهاية عصر محمد الخامس أو بعده، منها أنه لما لم يكن الشعار القشتالى الخاص بالجماعة مقتصراً على بدرو الأول، حيث واصل الطريق نفسه كل من إنريكى الثانى ومن أتوا بعده، فإن هذه الرسوم يمكن أن تكون قد ظهرت بعد وفاة بدرو الأول ١٣٦٩م أى العام الذى استولى فيه محمد الخامس على الجزيرة الخضراء، وأياً كان الأمر فإن هذه الصداقة والتحالف التاريخى قد ظلا بين الحليفين وبالتالى هناك منطقية فى انتقال التروس والزخارف شبه الطبيعية والرسوم فى القباب الصغيرة الأهليجية الشكل، كما أن كلاً من قصر بهو السباع والقصر المدجن لبدرو الأول فى قصر إشبيلية معاصران أو موازيان فى الكثير من الأوجه حين نجد حواراً مستمراً من أشكال معمارية وزخرفية.

وفى هذا المقام علينا القول بأنه عندما أمر محمد الخامس بأن تفتح أبواب الحمراء أمام التأثيرات المسيحية - وخاصة فى الحقل الزخرفى - واصلت الأيقونات المسيحية وجودها حتى بعد عام ١٣٩١م، ومن أمثلة ذلك ما نراه فى المنسوجات الناصرية والزليج، الذى يرجع إلى برج بينادور، وهى فى نظرنا قطع ناصرية متأخرة، حيث نرى الشعار الناصرى متوجًا كما نرى أسوداً مقعدة وتحمل تيجانًا، وهذا الصنف قد أخذ فى الظهور خلال حكم إنريكى الثانى. كما نرى أيضًا أن الزليج فى الحمراء قد حمل أيضًا شكل فارس مسلم وهو يصارع تنينًا، وهى صورة تتسم

بالحيوية ومشتقة من صورة سان جورج وهو يصارع التنين التى نراها فى الزخارف الجصية لبدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، كما تظهر أيضًا عند هذا الأخيرة صورة الفارس الأشعث الذى يمتطى صهوة جواد ويدخل فى سباق مع سيدة أسيرة، كما نرى ذلك الأشعث دون مطية ونجد السيدة الأسيرة مربوطة بسلسلة مربوطة برقبة أسد نائم وهذا هو المشهد الرئيسى الذى نراه فى القبة الصغيرة الكائنة على يمين صالة العدل (٩)، من البدهى إذن وجود تبادل فنى مستمر بين غرناطة والفن العربى من خلال إشبيلية وطليطلة على مدار النصف الثانى من القرن الرابع عشرة، وعودة إلى الشخصيات العشرة التى تحمل السيوف التى توجد فى القبة الصغيرة المركزية فإن العدد عشرة لا يعنى فى نظرنا شيئًا إذ كان من الممكن أن تكون ١١ أو ١٣ غير أنه لا شك أنها تتضمن رسالة تاريخية، وحول هذا الصنف من الشخصيات الجالسة فى وضع حوارى ممسكة بالسيوف فى يدها فإننى أعرف وجود بعض المنمنمات الرائعة الإخراج والمحفوظة فى المكتبة الوطنية، قد نشرها دومنجيث بوردونا، وترجع هذه الصور إلى نهاية القرن الثالث عشرة وبداية الخامس عشرة (٥) (لوحة مجمعة ٧٨، ٣)، أما الموضوع فهو جلسة للأساقفة الطليطليين وهم يتسامرون اثنين اثنين جالسين ويحمل كل واحد ماكيتا رمزيا للكاتدرائية الأم فهل ما نقوم بدراسته هو اقتباس من هذه الصورة؟ إننا نرى أن الشخصيات الإسلامية العشرة من المحاربين على أساس ما يحملونه فى أيديهم من سيوف وكأننا أمام مؤتمر للفرسان قد اجتمعوا ليشهدوا عملية تقليد أحد الفرسان الشعار الخاصة بالجماعة المسيحية حيث رأينا شعارها مزدوجًا فى طرفى القبة، إننا نرى نوعًا من السجادة المناسبة، المصحوبة بمشهدى الاحتفالات فى القباب المجاورة (٢)، (٣)، (٤)، فى صالة العدل التى تم إنشاؤها لإقامة الاحتفالات أو المناسبات الخاصة بالأسرة الملكية.

وفيما يتعلق بالأسلوب الخطى القوطى (ق ١٤) الذى استخدم فى القباب الصغيرة المذكورة المشيدة من الأخشاب المدجنة القشتالية فإننا قد عثرنا على أشكال

مشابهة (٦)، (٧) للمساجد التى نراها فى القباب الجانبية لصالة الملوك (٢، ٣، ٤)، وإذا ما نظرنا إلى الزخارف الجصية فى القصور الطليطلية المدجنة لوجدنا أنها تسرف فى مثل هذا النوع من الزخارف المرسومة بدقة على الجص (ق ١٤)، ومن أمثلة ذلك أفاريز القصر الطليطلى المسمى سوير تيّث أى الفارس الذى كان من الجماعة المسيحية، حيث نرى فى هذه الأفاريز شخصيات إسلامية جالسة وسيدات أو أميرات يتسامرن، مع وجود الطيور وسط النباتات. وإذا ما حاولنا وضع تاريخ المناظر التى نراها فى صالة العدل فى عصر إنريكى الثانى وخوان الأول وبعد نهاية عصر محمد الخامس، فإن هذا يعنى أن قصر بهو السباع قد تم بناؤه دفعة واحدة مثل قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية وأن فترة البناء امتدت لعشرقين أو ثلاثين عامًا، والسبب هو أن المناظر لا تسهم بأى دليل للفصل بينها وبين العمارة التى تحملها التى تم تنفيذها على مدى زمنى لا يتجاوز سبعة أو ثمانية أعوام وكان ذلك كله دفعة واحدة (١٣٦٢-١٣٦٨ أو ١٣٦٩م).

استخدامات قصر بهو السباع ووظائفه:

الخلاصة: رأينا الكثير من الدراسات خلال الأعوام الأخيرة التى تتناول وظيفة القصر واستخداماته وليس هناك مجال لاستعراضها هنا، وما سأفعله هو أننى سوف أضمها جميعًا تحت مسمى "الأبحاث الضعيفة". هذه الأبحاث - عدا اثنين منها - ترى أن صحن بهو السباع كان حديقة، وهذا الصنف من القصور التى تتسم بالغموض والتعقيد - فى عصر محمد الخامس - يستحق مثل هذه النظريات والمقاربات والأكثر منها، وفى سياق مختلف تظهر فى الخط الأول قراءات جارثيا جومث التى نجدها فى كتابه "بؤرة ضوء جديدة" حيث يضم الكتاب ترجمة وتحليلاً للنصوص التى وردت عند ابن الخطيب قد أدى هذا الكتاب إلى وجود تيارات مؤيدة

وأخرى معارضة، ثم يأتى داريو كابانيلاس بدراسته "ألوان سقف قمارش بالحمراء". والشىء غير المقبول فى كل تلك الأبحاث والتأويلات التى وصفناها بالضعيفة هو أنها تبدو قد صيغت تحت تأثير الحالة الانفعالية الأولى عندما نرى الحمراء، كما أننى أخرج بانطباع عنها (أى الأبحاث) يقول بأن الكثير منها قد تم ابتداء من كثرة القراءات التاريخية أو الأدبية المتعلقة بالحمراء وكانت شديدة العفوية. وهناك بعض الدارسين البارزين فى مجال الفن الإسبانى الإسلامى، وبالتحديد المتخصصون الإسبان الذين ورد ذكرهم فى هذا الكتاب، قد أبدوا موضوعية وحذراً واضعين فى أبحاثهم. والباحث الحصيف العارف بالحمراء والدارس له من خلال وظيفية ومعارفه المعمارية، يبحث دائماً وظيفة مكونات قصر بهو السباع وهى وظائف تتعلق بالعصور الوسطى، ولا يترك الأمر على عواهنه أى الحديث عن العظمة الفنية والمعمارية وكان الله بالسر عليماً.

هناك نوع من المبالغة والدعاية عندما نتحدث فقط عن العظمة المعمارية والفنية التى توجد فى مساحة تقدر بنصف هكتار - هى إجمالى مساحة قصر بهو السباع وقصر قمارش - ونترك جانبا البُعد الوظيفى، فعلينا ألا ننسى أن الصالات والصالونات والقباب والبوائك والكوات والطاقات وصحون التقاطع المكشوفة والصالات الثلاثية - ق ١٤ - فى غرناطة لم تكن إلا مبانٍ ملكية تم إخراجها بعناية وأخذت تؤدى وظائفها فى قصور ترجع إلى فترات سابقة ومنها أيضاً تم استقاء المفردات والمصطلحات التى نطبقها على الحمراء، ومن المنطقى إذن أن الانتقال إلى ق ١١، ١٢ يعنى عدم قبول تلك النظريات الضعيفة على الجعفرية كمثال والقصور فى مرسية وملقة وألمرية وإشبيلية وكذلك قصور مدينة الزهراء حيث نرى فى كل هذه الأمثلة مصطلحات مثل المجلس والبهو والبلاط والبرطل والقبة... إلخ. وجوهر الاختلاف فى الحمراء (عصر محمد الخامس) هو الثوب المعمارى الجديد الذى يُعلى من شأن الأمور اليومية فى البلاط، حيث نرى وحدات حميمة وصغيرة ونرى أخرى، مثل

القباب، تتسم بالضخامة والارتفاع، وهناك عناصر مهمة مثل المادة المستخدمة وعبقرية الاستخدام والموروث الإسبانى الإسلامى الذى يزداد ثراء من قرن لآخر هى السبب فى هذا الثراء الفنى والمعمارى الذى يمكن ويسهل مقارنته الآن بقصور خارج السياق الإسلامى أى بقصر الملك سليمان وكسرى التى لا نعرف عنها شيئًا. وإيجازًا للقول هو أن الحمراء فى عصر محمد الخامس يمكن مقارنته بالقصور الإسلامية السابقة إذا ما استثنينا هذه الوفرة والبذخ الفنيين: أليس صحيحًا أن السراى الشمالى وصالة العرش المفتوحة فى الجعفرية والمحاطة بالأعمدة يمكن أن تعتبر مثل الردهة المؤدية إلى قصر محمد الخامس؟ وإذا ما فكرنا بهذه الطريقة لتمكنا من فهم المغالطة التى تتحدث عن أن قصورًا منيفة، مثل الحمراء، كانت قد شيدت وسكنها أناس هم مجموعة من الأمراء أو مجموعة من الإقطاعيين فى إطار استقلالهم الذاتى فى شبه جزيرة أيبريا، وكانت مملكة غرناطة ثمرة إسلامية فى المغرب الإسلامى أو الأندلسى حيث انعكست عظمتها الهشة فى المبانى المنيفة وعمارة وزخارف هشة. غير أن عظمة هذا الفن الذى اتخذ مسارًا تاريخيًا على مدى أربع قرون وتحقق فيه إنجاز معمارى رائع، أصبح خلال القرن ١٤ مشهدًا ومسرحًا يستثير الإحساس بالعظمة فلم يتصور أحد أن خطوطًا معمارية تصل إلى هذا الشأو من العظمة والثراء الظاهر ويستثير أيضًا بالانحطاط فى ذاته بمعنى أن ليس فى الإمكان أبدع مما كان، وهذا ما شهدناه بعد ذلك فى برج محمد السابع، الذى خلف محمد الخامس فى الحمراء وفى منزل الإمارة المسمى "منزل أمراء غرناطة".

تضمنت مؤلفات جومث مورينو مجموعة من الفقرات تتحدث عن هذا الفن المعمارى فى عصر محمد الخامس وأنه يضارع ما أنجزه الحكم الثانى فى المسجد الجامع بقرطبة. وهنا نقول إن المقارنة مكتملة فى العملية المعمارية – الزخرفية كل فى إطاره، غير أن من الواضح أن الخبرات المعمارية فى الفن الإسبانى الإسلامى بخاصة والفن الإسلامى بعامة – على مدار قرون ثلاث – كانت تؤدى إلى خلاصة

تقول بالتداخل والتمازج الكامل بين الخطوط المعمارية والزخرفية ويصبح كل هذا بنية واحدة. هناك أربع قرون من الزمان تفصل بين مدينة الزهراء وقصر بهو السباع الذى شيد فى عصر محمد الخامس، ومع مرور الزمن تتغير المبانٍ وتتطور، غير أن الوحدة العربية من خلال الدين والطقوس والمراسم الملكية التى لا تكاد تتغير، ومعها المفردات المعمارية والحرص على وجود النقوش الكتابية ذات الطابع الدينى بشكل شبه مستديم وكذلك وجود الصحون ذات البوائك التى تنتشر فى حوض المتوسط والحديقة الحميمة ذات النوافير الموزعة بطريقة منتظمة التى رأيناها فى جميع القصور، كلها تستثير تساؤلاً: ألا يجتمع كل ذلك فى قصر محمد الخامس؟

مشكلة نافورة قصر السباع وعدد الفوارات بها (لوحة مجمعة ٨٠-٨١) :

ليس من الصعب فهم وضع حديقة التقاطع التى تسبق العصر الناصرى - التى درسناها - وأسود نافورتها التى فى المركز، التى تبدو وكأنها قد استخرجت من صندوق حفظ المقتنيات القديمة، لأن فيما كتبه جومث مورينو منذ عدة عقود مضت حول هذه الأشكال الحيوانية بقوله "يبدو من الصعب القول بأن بعض الأعمال الفنية التى يمكن نسبتها إلى القرن العاشر والحادى عشرة تم تقليدها فى عصر الناصريين بينما أى نوع من أنواع المنحوتات لم يغب عنهم"، وهذا هو ما نفكر فيه بالنسبة للفراغ (٣٣×١٩-٢٠م) فهو ما نراه وإليه يجب أن نضيف تيجان أعمدة سابقة على القرن الرابع عشرة أعيد استخدامها فى الوحدات المعمارية الملكية فى عصر محمد الخامس.

وربما لا نصل أبداً إلى رأى قاطع بشأن ما إذا كان الحوض - الذى نطلق عليه البركة - الخاص بالقصر خلال القرن الحادى عشرة الذى وصفه ابن جابيرول فى قصيدته، الذى أقيم فى السبيكة، قد كان به أسدان أو أكثر حتى الاثنى عشرة أسداً

التى نراها فى نافورة محمد الخامس. وعلى أية حال فإن رقم ١٢ المعروف يمكن أن يكون مكملاً لهذه القصيدة، وإذا ما كان كذلك فإن ما نستغربه هو أن هذا العدد قد ظل بكامله وعلى ما نراه عليه اليوم. ولما كان من الصعب تصور ذلك يمكن القول بأن ما بقى منها بحالة جيدة اثنان أو ثلاث وأنه بعد ذلك تم نسخ نماذج أخرى بشكل دقيق على شاكلة ما تبقى لنافورة محمد الخامس. لكن لماذا العدد ١٢؟ والإجابة هى أن هذا العدد الخاص بالحوض ظل خلال القرن العاشر أو الحادى عشرة كما هو ومن قصر إلى قصر وكأنه طلسم أو رمز غامض يرجع إلى الماضى. وهذا هو ما عليه حال الحوض الأميرى الذى أمر الملك باديس بن حبّوس بإعداده عند إنشاء قصر فى غرناطة، وهذا طبقًا للنقوش الكتابية التى أضافها إليه الناصرى محمد الثالث الذى اتخذ القطعة لتكون جزءًا من مقر إقامته الذى ربما كان الحمراء، وبالتالى - طبقًا لجارثيا مورينو - يفتح باب الشك بشأن قطع أخرى يمكن أن تكون قد جلبت إلى الحمراء بالطريقة نفسها، إنها الأسود الاثنتا عشرة الرخامية "ويشير ذلك الباحث أيضًا لزوجي الأسود المقعية فى المارستان (هى اليوم مجاورة لبركة البرطل من الجنوب) وكذلك بشكل آخر - ربما كان أقدم - عبارة عن حيوان أطرافه الأمامية مسطحة تم العثور عليه فى الدير السابق المسمى سان فرانثيسكو. ويمكن لهذه الآراء أن تقودنا مرة أخرى إلى نظرية بارجيبوهر **Bargebuhr** التى تضم العديد من التساؤلات، وهى أن الأسود الاثنتى عشرة المعروفة كانت لقصر يعود إلى القرن الحادى عشرة فى السبيكة.

وحتى نصل إلى هذه الخلاصة أو ما يشبهها من الضرورى أن نسلط الضوء على النقاط (التالية: ١) المقارنة بين بحر سليمان، وهو الحوض الذى يتكىء على اثنى عشرة ثوراً مع بركة على فوّهاتها أسود تقذف بالمياه من أفواهها، وهذه إنما هى صورة شعرية لا تتضمن إلا عدد الحيوانات من ذوات الأربع. وما نراه فى قصيدة ابن جابيرول على أنه صورة شعرية أو رمز أدبى يتحول إلى واقع فى عصر محمد

الخامس. ٢) إن الثنائية التى تتحدث عن بحر من البرونز من اثنى عشرة ثوراً وعن نافورة من اثنى عشرة أسداً فى الحمراء ربما ولدت هنا مع عصر محمد الخامس، أى النافورة والأسود أو ذوات الأربع وهذا أمر يليق بصالة أو صحن أكثر من اقترابه من حديقة أو منطقة مليئة بالنباتات، ٣) عندما ننظر إلى ذوات الأربع وهى تدفع بالمياه من أفواهها وتتغير أعدادها وترتبط بالحوض أو البركة نجد أنها صورة متكررة فى القصور الإسلامية طبقًا لما ترويه الحوليات العربية بما فى ذلك ما يتعلق بذلك الحوض الشهير الذى تم تصميمه خصيصاً لصالون مدينة الزهراء باستخدام معادن جيدة وفوقه اثنيا عشرة أو ثلاث عشرة حيوانًا مختلفًا تدفع بالمياه من أفواهها. وهناك صورة قريبة منا ألا وهى التى نجدها فى منمنمة عربية (ق ١٣) فى مكتبة الفاتيكان، حيث نرى رأسى حيوانين على بركة مستطيلة تدفع بالمياه إلى داخل البركة. ٤) وسيراً على ترجمة إلينا روميرو لقصيدة ابن جابيرول وجدنا أن الأسود كانت على الحافة الخاصة ببركة كبيرة، لكنها لا تتحدث عن عدد الأسود طبقًا لما أشار إليه ريموند ب. شندلين. وإذا ما تصورنا هذا الحوض قد وضع فى حديقة فإنه سيكون كبير الأبعاد ومستطيل الشكل تناغماً مع الحجم الضخم للأسود التى نراها اليوم فى الحمراء. وعلى ذلك فإن ما نراه الآن كنافورة للسباع لا يبدو أنه كان قائماً بكامله قبل ذلك وكأنه "بحر من البرونز" تحول إلى أسود خلال القرن الحادى عشرة فى غرناطة. ٥): إن الإشارة إلى سليمان الحكيم ليست إلا من العبارات الموروثة والعامة فى اللغة الشعرية العبرية وفى العصر الإسلامى وخاصة تلك القصائد التى تتحدث عن القصور فى كل زمان، ٦)- لم نتمثل بعد منطقية الأسود البرونزية المذهّبة لنافورة أو حوض أشار إليه ابن الخطيب فى وصفه "للمشوار الجديد" أو قصر محمد الخامس. والشىء نفسه الذى رأيناه فى القصيدة نراه فى نص ابن الخطيب حيث لم يذكر هو الآخر عدد الأسود. ويرى جومث مورينو أن هذه النافورة ذات الأشكال الحيوانية من المعدن كانت فى صحن لينداراخا، فبعد أن طاف حوضها بأماكن مختلفة فى الحمراء استقر فى ذلك المكان (الصحن). ومع هذا يساورنا الشك فى وجود أسود مذهبة فى العراء.

تتسم الصورة الخاصة بالنافورة مع وجود طابقين بأنها غير حقيقية، كما أن الحوض الصغير الذى أضيف هو بمثابة بُعد رومانسى وهذا ما برهن عليه خيسوس برموديث باريخا، كما يزيد على الحاجة الدرابزين الذى يوجد فى مؤخرة التماثيل الاثنتى عشرة، وبالتالى فإن الصورة فى العصور الوسطى عبارة عن نافورة apaisada لها حوض من اثنى عشرة ضلعًا يقوم مباشرة على ظهور الأسود التى تندفع المياه من أفواهها من خلال نظام لدفع لمياه معهود عن العالم الإسلامى آنذاك وهذا هو رأى الباحث وهو المشهد الذى نراه اليوم (أشكال B نشرها خيسوس برموديث باريخا). هناك أربع أسود ترتبط بالمحاور الأربع مع قنوات الصحن، التى إليها تنضم ثمانية أخرى مشكلة بذلك الاثنى عشرة ضلعًا، وفى النقوش الكتابية التى تعلو الحوض هناك إشارة تتحدث إلى من يرى هذه الأسود، بأنها لن تؤذيه احترامًا للخليفة. وعلى حافة الحوض نجد شعار الجماعة الناصرية. ومن المعروف أن الأسد من الحيوانات الأسطورية عند المسلمين وكأنه هرب من كوكب ثقافى آخر ويقوم بدور الحراسة والترقب والانتظار فى الحرب والسلام. وكان "أسد الخليفة" حسب بعض أبيات الشعر التى ترجع إلى القرن العاشر، وكان يمثل عبد الرحمن الثالث فى الرايات التى يحملها جيشه، وهناك إلحاح يذكره فى النقوش الكتابية على الحوائط طبقًا لمارسيه، وهو موروث آسيوى ومتعدد الصفات أو أسطورى. ويطلق اسم الأسد على الكثير من أبواب المدن والحصون مثل "باب الأسد" فى قرطبة وغرناطة وفاس والمهدية وقصر إشبيلية. ومن جانبه رأى ريتشارد إيتنجوسن الصفات التالية فى الأسد: الأسد وهو يسيطر على الثور أو الغزال كرمز ملكى للاستيلاء على مكان ما، والأسد كرمز دينى والأسد كواحد، من العناصر الزخرفية.

يمكن أن يظل العدد ١٢ للأسود فى هذه النافورة لغزًا، ومن جانبنا نقول بأنها ربما كانت ثمانية لكن الاثنى عشرة أسدًا كان هو الأمر المسيطر حسب المخطط فى المركز وذلك باجتماع الأرصفة الأربع مع القنوات فى المحورين اللذين يبلغ عرض

الواحد منهما من ١م إلى ١,٢٠م. ومن الناحية النظرية فإن ما ينجم عن هذا التلاقى هو الشكل المثمن غير المنتظم ذو الجوانب المتساوية، اثنين اثنين، وهذا لا يعد ذا قيمة فنية كبيرة، وهنا تم اللجوء إلى توحيد هذا الشكل بالانتقال إلى الاثنى عشرة ضلعًا. وهنا نتساءل: هل هذا المخطط هو الذى دفع إلى وجود الاثنى عشرة أسدًا بمعدل واحد فى كل ضلع؟ ومن خلال ما كتبه جرابار ربما كان الأمر آليا دون أن يكمن وراءه بُعد رمزى، غير أن هذه النظرية تضرب عرض الحائط بالافتراض الذى يتحدث عن وجود اثنى عشرة أسدًا خلال القرن الحادى عشرة، وتشير إلى أن جميع هذه الحيوانات قد جاءت جزءًا من صحن محمد الخامس، وبالتالى فمن باب الصدفة أن نجد توافقًا بين اثنى عشرة ثورًا فى حوض سليمان الحكيم والاثنى عشرة أسدًا فى النافورة الغرناطية. وهل تم الإفادة من تمثال أو اثنين أو ثلاث من التماثيل القديمة؟ نشرت مجلة "كراسات الحمراء" مؤخرًا مقالاً يقوم على هذه النظرية يشير إلى أن الأسلوب الذى تم به نحت هذه التماثيل لم يكن موحدًا. ومن جانب آخر فإن الشكل ذا الاثنى عشرة ضلعًا يعتبر شكلاً بنيويًا غير مألوف كثيرًا فى الفن الغرناطى، إذ من المعتاد فى هذا الأخير أن يتم الانتقال من المربع إلى المثمن أو الستة عشرة ضلعًا. وفى قصر الحمراء يمكن للحوض ذى الاثنى عشرة جانبًا أن يكون ذا جاذبية خاصة فى أرضية صالة بنى سراج، وكذا(الوردة) Capulin غير عادية وذات القاعدة المكونة من اثنى عشرة ضلعًا الذى نجده فى سقف البائكة الشمالية لصحن الرياحين، وربما كان هو الطبق النجمى المكون من اثنى عشرة طرفًا. ويلاحظ أن نافورة بهو السباع ذات قطع أثاث أكثر مناسبة للصحن المبلط عنها بالنسبة للحديقة، والشىء نفسه تيدث بالنسبة للبائكات الأربع للصحن.

ويتذكر فرنانديث - بويرتاس أن النقش الذى يوجد على الحوض الكائن فوق الاثنى عشرة أسدًا يتضمن لفظة "رياض" ومفردها روضة، ويرى ذلك الباحث أنها رياض حسب الحدائق الأربع الموجودة، وربما كان الأمر على هذا النحو لكنها لم تكن حدائق أربع من الناحية الفعلية بل كانت مرسومة فقط على الأرض تذكارًا لما كانت

هناك قبل ذلك أى قبل عصر محمد الخامس، والسبب أنه ليس من المنطقى التمازج بين البوائك الأربع للصحن الحالى ذى مساحة ٥٢٧م٢ المكشوفة والمخصصة للحديقة أى فراغ ميت عمقه يبلغ من ٨٠,٠م إلى ١م فى قصر مخصص للبلاط ومعرض لدخول الكثيرين وإقامة الكثير من الاحتفالات. فهل يمكن لأساسات البوائك أن تتحمل رطوبة الحديقة؟ ثم يأتى بعد ذلك شهود القرن السادس عشرة حيث شهدوا الصحن مبلطًا بالكامل (المنذر ونابا جيرو وبدرو مدينة ودييجو كويلبس ولويس دى مارمول وجيرالت دى برانجى). كما سبق أن أشرنا قبل إلى ذلك أن حديقة محمد الخامس عبارة عن خيال رومانسى، ومثلها فى ذلك، اليوم، الحديقة التى تم إقامتها فى الصحن ذى البوائك فى المجلس الشرقى بمدينة الزهراء. كما نعرف أيضًا أن الحديقة لها دور جمالى كبير فى القصور العربية، لكن صحن بهو السباع كان مكانًا لالتقاء الشخصيات المميزة الذين كانوا يسكنونه أو يزورونه وهو صحن له بوائكه الأربع ذات الوظيفة العامة أو الملكية، وهذا موروث أو تقليد يرجع إلى عصر مدينة الزهراء، إلا أن الصحن المستطيل والمقسم إلى أربع أجزاء وعقود مختلفة فيما بينها هو ما نجده فى صحن الأميرات بالقصر المدجن الذى شيده بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، وهنا أرى أنه ربما أقيم قبل قصر بهو السباع. وعودة إلى النقش الكتابى للحوض ولفظة رياض نرى أنه غير واضح بلوحة مجمعة قاطعًا أن هذا المصطلح يمكن أن يشير إلى حديقة تقاطع فى الصحن، إذ يمكن أن يشير إلى حدائق فى الحمراء خارج مبانٍ القصر وهى الخاصة بالبرطل وصحن لينداراخا حيث نجد فى وسطها الأماكن الجميلة للسباع وهى صورة تنوه ولو من بعيد بقصور مدينة الزهراء والقصر أو المجلس الجنوبى والقصر الرئيسى لعبد الرحمن الثالث، "الصالون الكبير"، طبقًا للحوليات العربية، إلى جوار الرياض أو الحدائق.

الخلاصة :

اعتمادًا على النص الذى ورد فى حوليات ابن الخطيب الذى أطلعنا عليه إميليو جارثيا جومث والخاص بقصر بهو السباع، ربما بدأ عام ١٣٦٢م وبالتحديد بصالة

الأختين، وامتد زمن الأعمال إلى عام ١٣٦٧م أو العام التالى له وذلك قبل وفاة بدرو الأول والاستيلاء على الجزيرة الخضراء على يد محمد الخامس (١٣٦٩م) صديقه وحليفه، وهى الفترة التى يجب أن نعزو إليها الأشكال المرسومة المدجنة فى صالة العدل التى تضم شعار الملك القشتالى الذى لا شك أنه كان رمزًا تذكاريًا على الصداقة الطويلة الأمد التى ربطت بين العاهلين. وبالإضافة إلى هذا فإن التواريخ المقترحة تستند إلى أن قصر بهو السباع وقصر بدرو الأول جرى بناؤهما دفعة واحدة سواء فى الجوانب المعمارية أو الزخرفية مع تناغم بينهما فكلاهما ذو مخطط واحد وحوار دائم بين الوحدات المعمارية المختلفة ومعها الوحدات الزخرفية بما فى ذلك المشاهد الخاصة بالأشكال الآدمية والحيوانية التى فرضها الأسلوب الخطى لما هو قوطى، هناك أيضًا توافق بينهما فى الواجهات والصحون المستطيلة ذات البوائك الأربع وفى النقوش الكتابية العربية على الحوائط حيث لكل عبارته "العظمة والمجد للسلطان" والشعار الناصرى "لا غالب إلا الله" الذى يتكرر فى أرجاء الحمراء خلال الجزء الثانى من حكم محمد الخامس، وفى القصور المدجنة لبدرو الأول فى واجهة قصره الإشبيلى وفى تورديسياس. وإذا ما كان قصر بدرو الأول - فى إشبيلية - قد شيد بين عام ١٣٦٤ و ١٣٦٧م دفعة واحدة - طبقًا لما تشير إليه النقوش الكتابية المسيحية على الواجهة وبوابات صالون السفراء فإننا لا نعتقد أن قصر بهو السباع كان يستلزم المزيد من الوقت للتنفيذ بالكامل، واضعين فى الحسبان أن الحمراء فى ذلك الزمان كان مدرسة بها العديد من التوجهات التى عليها العرفاء والخبراء الذين وضعوا فى خدمة محمد الخامس. والشيء المثير للانتباه هو أن كلا القصرين - الإسلامى والمسيحى - يتوافقان فى الهوس بشعار الجماعة، حيث إن الشعار الناصرى صورة معدلة للشعار المسيحى وهما سابقان على المبانٍ التى شيدت فى عصر إنريكى الثانى، وإذا ما حاولنا القول بأن هذه الظواهر التى ترجع إلى الصداقة القائمة بين بدرو الأول ومحمد الخامس، كانت قد امتدت إلى عصر إنريكى الثانى

وخوان الأول (١٣٦٩-١٣٩٠م)، وهما ملكان كانا يحملان الشعار المذكور، - المذهب على خلفية أقحوانية - فإن ذلك سوف يؤدى إلى إدخال تعديلات على الهياكل المعمارية والزخرفية المتسقة مع بعضها التى سادت فى عصر محمد الخامس وبدرو الأول، كما أننا لا نعرف - لا يوجد دليل - ما إذا كان هذا التحالف البناء بين العاهلين الذى قام على مد المسيحيين يد العون فى استعادة العربى لعرشه، أن يقوم هذا الأخير بمد يد العون فى الصراع الدائر بين الممالك المسيحية فى قشتالة الذى امتد لما بعد وفاة بدرو الأول. فالحوليات التاريخية تحدثنا عن تحالفات قصيرة فرضتها الظروف بين محمد الخامس وإنريكى الثانى وكذا خوان الأول الذى جاء من بعده، وكدليل على هذا تواريخ التنفيذ هو أن الإفريز الكائن فوق وزرة البائكة الشمالية لصحن قمارش يضم بالخط المائل بعض أبيات قصيدة لابن زمرك ورد فيها ذكر موقعة الجزيرة الخضراء التى استولى عليها محمد الخامس عام ١٣٦٩م، وهى قصيدة ألقيت - طبقًا لابن الخطيب فى المولد بعد انتهى محمد الخامس من إنشاء قصره.

١١- برج أبى الحجاج (بينادور الملكة) :

إنه برج جميل ومثير للجدل أيضًا، فهو فى البداية قد نسب إلى يوسف الأول، وأقيم على القطاع الشمالى للسور، بعد برج قمارش فى الزاوية الناجمة عنه أمام صحن لينداراخا (لوحة مجمعة ٨٢، ٥، ١-٢ برج C) وهذا البروز من الحائط كان مثار جدل من المنظور الحربى وهذا ما أشرنا إليه فى صفحات سابقة. ذلك أن قطاع السور الذى يربط السور الصغير ببرج قمارش يبرز حتى منتصف الضلع الشرقى للأخير وبالتالى يصبح هذا الجزء غير صالح للاستخدام (٥: ١، ٢)، وفى حالة ما إذا كان البرج الصغير له أسبقية تاريخية على فترة حكم يوسف الأول فإنه للسبب نفسه يصبح غير ذى قيمة وخاصة القطاع الشرقى لبرج قمارش الذى يفترض أنه شيد فى

عصر يوسف الأول أو من سبقه (٥: ٣، ٤ حيث برج قمارش مظلل بالأسود) وهذا يقودنا إلى طرح منطقى رغم أنه فيه شيء من المجازفة وهو أن السور الشمالى، ابتداء من الجانب الجنوبى لبرج قمارش، يواصل اتجاهه نحو الشرق فى خط مستقيم حتى يلتقى ببرج البرطل، الأمر الذى يستلزم القول بأن هذا الانكسار فى الاتجاه الذى حدث فى السور وكذلك فى برج يوسف الأول يرجعان إلى عصر محمد الخامس ومن أتوا بعده. وهذا طرح سوف نتعرض له بالشرح المفصل لاحقًا.

كان جومث مورينو هو الذى نسب إقامة برج بينادور إلى يوسف الأول الذى يحمل لقب "أبو الحجاج" وهو اللقب الذى نراه فى النقوش الكتابية على الجص من الداخل وفى السقف الخشبى، ومع هذا فإن واجهة المدخل تضم واجهة رائعة الزخرفة (لوحة مجمعة ٨٣، ٢، ٣) بها نقوش كتابية نرى فيها احتفاء بعودة محمد الخامس ومن المفترض أن هذه العودة هى الفترة الثانية من حكمه إذ حدث ذلك عام ١٣٦٢م. ومعنى هذا أن ذلك العاهل قام بإدخال تعديلات أو ترميمات على البرج الذى يفترض أنه أسس فى عصر والده وأضفى عليه الطابع الملكى الذى نراه فى الداخل حيث أصبح بمثابة سراى لتزجية وقت الفراغ أو الراحة مع وجود مدخل إليه من صحن أو حديقة ليندار اخا (لوحة مجمعة ٨٢: ١، ٢، ٤) وخلال القرن السادس عشرة جرت زيادات أدخلت على الأسوار الخارجية وذلك لإقامة ما أطلق عليه "مرقب الملكة" (لوحة مجمعة ٨٢: ٦)، وهنا نجد أن شكل البرج خلال العصور الوسطى عبارة عن قبة ملكية أخرى فى الحمراء تم إقامتها فى درب السور وبرزت بنيتها الرئيسية من الدهاليز الجانبية ذات الأسقف (لوحة مجمعة ٨٢: ٣) وبعد الواجهة التى أشرنا إليها نجد المدخل إلى البرج وهو عبارة عن ممر ضيق مكون من خمس درجات سلم يفتح فى نهايته عقد نصف أسطوانى مع وجود مساحة مضافة مكونة من أربع دخلات mochetas بحيث يصبح ذلك هو المدخل الفعلى للبرج (لوحة مجمعة ٨٣، ٤) ولهذا البرج مخطط مستطيل من الجنوب إلى الشمال ويشكل جزءًا من السور ذلك القطاع

الذى يوجد على مستوى الدرب، وتبلغ أبعاده (لوحة مجمعة ٨× ٧٥،٥م) من الخارج، أما الصالة الداخلية فتبلغ (٧×٥٥،٤م) وبالتالى فإن سُمك الحوائط لا يتعدى نصف المتر وبالتالى يصعب أن نرى هذا المبنى على أنه بناء حربى، وعلى أية حال نجد أنه يسير على النمط المتبع فى برج البرطل حيث القبة الملكية لتزجية وقت الفرا غ، كما أنه يعتبر نوعًا من الدعم للسور الحربى حتى مستوى الدرب.

الواجهة الخارجية:

وعودة إلى الواجهة الخارجية التى أنجزت فى عصر محمد الخامس (لوحة مجمعة ٨٣، ٢، ٣) لنجد أنها مكونة من مدخل باب ذى عتب - عتب من الخشب - وخمس عشرة سنجة فوق العتب، وهذا أمر معتاد فى الأبواب الداخلية لقصور الحمراء وجنة العريف، كما أن السنجات ذات ألوان تبادلية غامقة وفاتحة، وتلك التى ذات الألوان الفاتحة بها يد تقبض على نبات (لوحة مجمعة ٨٣، ٤) وهذا الصنف يشبه تلك العناصر الزخرفية التى نراها على الجص فى صالة الأختين وبالتالى يدخلان فى إطار ما يسمى بالزخرفة شبه الطبيعية التى نراها فى القصور المدجنة فى ذلك العصر، وفوق السنجات هناك قطاع آخر عبارة عن مستطيل واسع به زخارف من أطباق نجمية متداخلة، وتضم الأشكال النجمية عبارات مثل "المُلك لله" و "الحمد لله" (لوحة مجمعة ٨٣، ٢-١) قد شاع مثل هذا الصنف من الزخرفة inciso فى غرناطة بعد ظهوره فى الزخارف الجصية لمنزل العملاق برندة (ق ١٣) وفى مسجد تازا. وفى الدهليز الخاص بباب المدخل إلى قصر قمارش الذى شيده مجمد الخامس نرى هذا الصنف قد عاود الظهور. ويبقى القطاعان الزخرفيان فى الإطار الذى يتكون من الأشرطة ذات النقوش الكتابية التى قرأ منها أ. ألماجرو كارديناس ما يلى: "عودة أبو عبد الله - الغنى بالله - محمد الخامس" وفوق ذلك نجد رفرفًا من الخشب زال وحل مكانه اليوم آخر تم ترميمه ولم يتبق فقط إلا الإزار حيث يضم مستطيلات بها

عبارة "لا غالب إلا الله" في ميدالياته المفصصة وربما كان قد تم إدماج تروس جماعة محمد الخامس. ويقوم الرفرف على كتفين معلقتين فى طرفى الواجهة مع كوابيل مفصصة سيراً على نموذج الواجهة الخارجية لميكسوار - الذى يرجع أيضاً لعصر محمد الخامس (انظر المداخل إلى المنزل الملكى لوحة مجمعة ٥، ٧) ولم يتم إنقاذ الكثير من الرفرف القديم اللهم إلا بعض أطراف الدعامات المزخرفة جوانبها بتوريقات رفيعة الشأن (لوحة مجمعة ٨٣، ٤-١).

داخل البرج:

نجد العناصر الزخرفية داخل البرج مختلفة وذلك ابتداء من العقد الموجود فى نهاية الدهليز الداخلى، فهى عبارة عن نقوش غائرة فى الجص، فهذا العقد (٨٣، ١) يضم طبلتين كل واحدة بها ميدالية ذات فصوص عليها عبارة المديح للسلطان أبى الحجاج، وهى كنية يوسف الأول، والدعاء لله بمساعدته وعونه، أما الحوائط الجانبية فتضم عقوداً مضرمة (عقدين) لكل واحد منهما كوة محفورة فى الجص، وبالنسبة لمخطط البرج بالمعنى الحقيقى للكلمة (لوحة مجمعة ٨٢، ٢) فيضم فى الحوائط اثنتى عشرة نافذة فى مجموعات مكونة من ثلاث، فى كل حائط، حيث الوسطى منها ذات مزدوج مع عمود فى الوسط مثلما هو الحال فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى أبراج الأسيرة والأميرات، وكلها تقوم بوظيفة تمرير الضوء الطبيعى بشكل مباشر للدهاليز الجانبية التى تحيط بالجسم الرئيسى المربع للقبو الذى يتكئ على أربعة أعمدة ملساء فوقها نجد تكوينات موشورية، ستة منها ذات زخرفة مقربصات وكوابيل ذات بروفيل مفصصة تقوم بدور الحامل أعتاب البنية (لوحة مجمعة ٨٤، ١، ٢). وفى الجهة الجنوبية من القبو ذى الأعمدة الأربع أضيف اثنان من الأعمدة وذلك حتى يكون الفراغ المرتبط بالدرب الخاص بالسور حرا.

سقف القبو:

يرتفع هذا القبو حتى ثمانية أمتار عن الأرض وسقفه خشبى على شكل معْجن وهو مزخرف على غطاء الهيكل ataujerado وله أطباق نجمية من ثمانية، وحطة (Cubo) مقربصات فى مركزه (لوحة مجمعة ٨٤، ٣) قد فقد هذا المركز أو هذه الصُرة. وهذا يذكرنا بشكل أو بآخر بسقف قبو السراى الشمالى لجنة العريف، وسقف قبو البرج المرقب فى صحن ماتشوكا، ومصلى سانتياجو فى لاس أويلجاس ببرغش، وكان الضوء يدخل إلى الأجزاء العليا سواء من الحائط أو القبو من خلال الاثنتى عشرة نافذة فى الشخشيخة، وما زالت قاعدة السقف arrocabe قائمة وبها مستطيلات مفصصة وميداليات من ثمانية فصوص فى شريطين مترابطين، وهذا من سمات العناصر الزخرفية فى عهد محمد الخامس، وفى هذه الأشرطة نجد شعارات الجماعة الناصرية الخاصة بهذا العاهل وربما بخلفه حيث نراها فى الجزء السفلى من الزخارف الجصية. وطبقًا لجومث مورينو والأخوين أوليفر أورتادو نجد هذه المستطيلات تحمل عبارات مكتوبة بالخط المائل تدعو لأبى الحجاج أمير المؤمنين بالنصر والسلطان والتوفيق، وهو يوسف الأول ومع هذا نجد ألماجرو كارديناس قد قرأ لفظة "عبد الله" بدلاً من "أبو الحجاج" ويقال إنها وردت خطأ، غير أن السيد فرنانديث بويرتاس يرى أن كنية "أبو الحجاج" فُرضت على الجوانب الأربع على لفظة "أبو الجيوش" AbulJuyyis (لوحة مجمعة ٨٤، ٤) وهو أبو الجيوش نصر شقيق محمد الثالث الذى أزاحه الأول عن العرش، وبالتالى فإن البرج قد شيد - طبقًا لرأى فرنانديث بويرتاس - خلال الأعوام الأولى من القرن الرابع عشرة، أما ترس الجماعة فسوف يرجع إلى ما قبل عصر محمد الخامس، رغم أن شعار الجماعة يرتبط بمرحلة الحكم الثانية كما تؤكده جميع الزخارف الجصية فى غرناطة (١٣٦٢-١٣٩١م) لهذا العاهل الأخير، وسلفه، كما لا نجد أى أثر لذلك فى أى من المبانٍ التى درسناها فى الحمراء ما قبل عام ١٣٦٢م، وهذه الرؤية يدعمها أيضًا وجود الشريطين من

المستطيلات مشكلة ميداليات مسننة فى منطقة قاعدة السقف arrocabe فى البرج الذى ندرسه، كما أن ترس هذا العاهل محاط بغصنين كأنهما إكليل الغار على الطريقة المسيحية وهذا أمر مستبعد تماماً فى العمارة الناصرية خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، أضف إلى ذلك أن أيقونة الترس داخل الميدالية المفصصة هى ابتكار مدجن تكرر فى قصور بدرو الأول وفى قصور أخرى مدجنة. وكمزيد من الدعم لهذه الرؤية نحيل القارئ إلى طرحنا السابق الخاص بعدم إمكانية وجود برج بينادور، لأسباب حربية، خلال النصف الأول من القرن الرابع عشرة. وعلينا أن نضع فى الحسبان أن لفظة "أبو الجيوش" التى يفترض أنها أصبحت مكان كنية "أبو الحجاج" هى اختراع ليس له وجود. وحتى نقبل بشىء من البحث الفنى لابد أن نراه.

غير أن المشكلة هى ما إذا كانت كنية "أبو الحجاج" فى البرج تشير بالفعل إلى يوسف الأول أو إلى خلفه من محمد الخامس ويوسف الثانى ويوسف الثالث، حيث كانت هذه الكنية تطلق على الآخرين أيضاً، وربما قاد البعض هذا - لسنا ندرى فى أى زمن -إلى ذلك الافتراض المتعلق بالمستطيلات الخاصة بقاعدة السقف. وأياً كان الموقف فإن كل ما بداخل البرج جرت عليه يد الترميم والإصلاح فى فترة زمنية قصيرة سيراً فى ذلك على عادة متبعة فى كل من الحمراء وجنة العريف وكان هذا قد بدأ بالتعديلات التى أدخلها إسماعيل الأول. وربما ترجع عملية إحلال نص مكان آخر ترجع إلى خطأ ارتكبه العريف عندما نقل النص الأصلى إلى الخشب.

عناصر موازية لقبو البرج:

هذا الصنف من الأقبية نراه بنيوياً (ويتكون من أربع أعمدة ودهليز) فى غرفة الراحة apodytorium بالحمام القريب من الجامع الكبير فى الحمراء الذى شيد فى عصر محمد الثالث، ونراه فى ميكسوار وكذا غرفة الحمام (أو غرفة الأسرة) فى الحمام الملكى (لوحة مجمعة ٨٢، ٩)، والشكل المقبى فى المثال الثانى يضم أفاريز

وكوابيل مقربصات فوق الأعمدة - فى عصر محمد الخامس - وصالة الحمام الملكى الذى ينسب إلى يوسف الأول حيث نجد تلك المكونات، ولا نجد المقربصات إلا فى السقف. ونسبة المبنى إلى هذا الأخير تعتمد على الكنية "أبو الحجاج" التى شهدها جومث مورينو فى الصالة، ومع هذا فمنذ زمن أوين جونس هناك مقولة تصر على وجود كنية محمد الخامس أيضًا وهى "أبو عبد الله"، وحول هذه النقطة كان تورس بالباس يرى أن أوين ربما نقل الكنية التى فى بينادور إلى صالة الأسرة بالحمام. وعلى أية حال تعرضت صالة الحمام المذكورة لعمليات ترميم كبيرة ابتداء من القرن السادس عشرة وازداد الترميم بشدة خلال القرن العشرين تحت إشراف المعمارى رفائيل كونتريراس. وبالنسبة لزخرفة المقربصات فقد وضعنا الرقم ٦، ٧ للتدليل عليها فى برج بينادور (لوحة مجمعة ٨٢، ٧، ٨) وكذلك فى صالة الأسرة (لوحة مجمعة ٨٢، ٩) (ويشير الرقم ٧ إلى المقربصات تحت الكوابيل). ورغم أن تورس بالباس قد ربط، كما رأينا، هذه الصالات أو الأقبية ذات الشخشيخة المرتفعة بالقاعة أو صالة التشريفات فى المنازل المصرية خلال الفترة من ق ١١ حتى ١٣، حيث تكون كل واحدة مصحوبة بملاحقها التى يطلق عليها إيوانات، فإننا نعتقد أنها عبارة عن بنية منبثقة من قالب أو نموذج مكون من تسع فراغات، وهو نموذج مألوف فى العمارة الملكية وبُعده النفعى واضح فى حوض البحر المتوسط.

الزخرفة الحائطية بالدهانات والزليج المزجج:

تعتبر الوزرات المدهونة فى حوائط البرج التى نجدها بين النوافذ من الأدلة المؤكدة على ما قام به محمد الخامس من إصلاحات (لوحة مجمعة ٨٥) وترتبط الزخارف الهندسية بها بالزخارف التى نجدها فى الوزرات الكائنة فى صحن الحريم العلوى فى صالة بنى سراج بقصر بهو السباع، حيث يلاحظ أسلوب الفريسك فى الرسم فى الحالتين. ويمكن أن نستخرج ثمانية تكوينات مختلفة قد رسمت خطوطها

بعناية فـائقـة وبألوان زاهيـة فى إطار هذا الصنف من التـوجـهـات الفنيـة التى بدأ ظهورها فى العمارة ابتداء من القرن الثانى عشرة. والشكل الأكثر تقليدية أو قدمًا فى غرناطة يرجع إلى القرن ١٣ (٥) حيث نراه فى الغرفة الملكية وكان مسبوقًا ببقايا أشكال ترجع إلى القرن الثانى عشرة، تم العثور عليها فى "ساحة الشهداء بقرطبة" إضـافـة إلى أشكال أخـرى عـثـر عليـهـا فى شـالا بالرباط (A) ومنازل بيليـونس (Belyunes) فى سبتة، كمـا عثر مؤخـرًا على بقايا فى منازل ترجع إلى عصـر بنى مرين فى المدينة المذكورة. هناك أشكال ذات عقد مثمنة أو أشكال نجمية للربط، نجدها فى الزخارف الجصية بقصور محمد الخامس، وضمت هذه الأشكال الهندسية وردات ذات أسلوب "طبيعى". ويوجد فى الوزرة رقم (٢) شكل من المثمنات المتداخلة والنجـوم ذات الأربع أطراف، ولابد أن هذه التـوليـفـة قـادمـة من المشـرق بناء على تكوينات وأشكال هندسية رأيناها فى جلدة مصاحف من بغداد ترجع إلى ق ١١، أما الرقم (٦) فيضم أطباقًا نجمية مكونة من اثنى عشرة طرفًا، وهذا هو أول نموذج لوزرة مزخرفة بمثل هذا الصنف من الأشكال. ويضم الرقم ٧ شكلاً يرجع إلى أصول موحدية، بينما رقم ٨ نجده يضم شكلاً زخرفيًا يطلق عليه "رجل الديك" وهو فى حقيقة الأمر عبارة عن صليب معقوف نراه فى مئذنة مسجد الكتبية قد تكرر فى وزرات مزججة غرناطية (B) .

وبالنسبة لأرضية البرج ذات الزليج المزجج بلونه الأبيض فى الخليفة مصحوبًا بالأخضر والأزرق ولمسات من اللون المذهب (لوحة مجمعة ٨٦) نجد أن بعض البلاطات ما زالت فى مكانها بينما مآل البعض الآخر كان متحف الحمراء، والدير هنا وجود أشكال للطير وذوات الأربع وسيدات ووصيفات مسيحيات وهن يحطن أو يمسكن بتروس تخص الجماعة الناصرية الذى لا يضم أية نصوص أو أشكال أخرى على الطريقة الغربية، كما نرى هذه الأشكال أيضًا فى المنسوجات المتأخرة التى يفترض أنها ناصرية توجد فى متحف الفن ببرشلونة حيث نرى فيها أشكال أسود

مقعية على رءوسها تيجان (A) (B) ،واستناداً إلى الشعار المسيحى فإن هذه التروس والأسود المتوثبة قد بدأت فى عصر إنريكى الثانى، أى نحو ١٣٧٢م فى المصلى الملكى للمسجد الجامع بقرطبة الذى أنشئ فى عصر ذلك العاهل، وبالتالى فإن ما نراه من مناظر فى برج بينادور يجب أن نرجعه إلى ذلك العام. يلاحظ أن الأشكال الزخرفية الهندسية التى تضم أشكالاً من الحيوانات والإنسان مثمنة وذات أضلاع منحنية، ونراها متكررة فى الزخارف الجصية التى ترجع إلى عصر محمد الخامس فى صالة باركا ذات الزخارف التى تميل إلى الأسلوب "الطبيعى". هناك زليج ناصرى آخر فى الحمراء يرجع إلى العصر نفسه وبه أشكال حيوانية مختلفة فى ميداليات ذات أربع أطراف وأربع فصوص مرتبطة ببعضها.

الخلاصة:

إذا ما أخذنا فى الاعتبار نموذج برج البرطل وبرج الأسيرة، لقلنا إن يوسف الأول، الذى أسس هذا البرج الأخير، أقام صالة تقوم بدور المرقب للراحة فوق درب السور، قد تم تصميم هذه الصالة وكأنها قبو أو قبة ملكية فى وسط برج وتقوم على أربع أعمدة وتحيط بها دهاليز، أما الجزء العلوى فتضيئه نوافذ الشخشيخة، وهذا التخطيط هو صورة طبق الأصل من صالة الأسرة فى الحمام الملكى بقصر قمارش، وهى صالة مخصصة للغرض الذى ذكرناه – أى للراحة – طبقًا لما تشير إليه صالات الاستجمام فى الحمامات الأكثر قدمًا فى الحمراء، والحمام الرئيسى فى قطاع قصر بنى سراج، والحمام القريب من المسجد الجامع بالحمراء، الذى يرجع إلى عصر محمد الثالث. غير أن ما نستغربه هو أن يوسف الأول قد طبق هذه البنية المعمارية الشديدة الارتباط بالمبانٍ الملحقة الداخلية فى القصور على برج فى السور، فى الوقت الذى أسس هو كلاً من برج قمارش وبرج الأسيرة على شاكلة الدفاعات الأخرى فى السور حيث كانت كلها مغلقة من الخارج. وهنا نرى أن مثل هذا الصنف من المخالفة

يرتبط أكثر باتجاهات حُدَّة فى العمارة فى عصر محمد الخامس، ومع هذا فإن كنية "أبو الحجاج" ليوسف الأول، والمكتوبة على الحوائط وعلى قاعدة السقف تأخذ بنا إلى ربط البرج بهذا السلطان هذا إذا ما كانت هذه الكنية غير مرتبطة بأى من خلفه الذين يحملون الاسم نفسه والكنية أيضًا. وهنا نرى أن نظرية فرنانديث بويرتا يجب أن نتناولها كأنها طُرفة من الطرائف أكثر من كونها رسالة تاريخية يجب أن نضعها فى الحسبان. فقد كان عليه أن يلتزم بواقع يقول بأن الشعار الناصرى الذى يضم بعض العبارات فى قاعدة سقف بينادور الملكة هو محض اختراع لمحمد الخامس وتم تنفيذه فى المرحلة الثانية من حكمه وليس قبل عام ١٣٦٢م. وبالنسبة للبنية المعمارية للبرج نحيل القارئ إلى البند الخاص "إضاءة القبة" فى مقدمة هذا الكتاب.

دار العروسة:

وغير بعيد عن جنة العريف وفى أعالى "بركة السيدات" وكذا Alijares التى زالت، شيد محمد الخامس قصراً ريفيًا لتزجية وقت الفراغ أطلق عليه دار العروسة، قام بوصفها بإيجاز أندرس نابا خيرو، قد ظهرت أطلالها المعمارية عام ١٩٣٣م، ودرسها تورس بالباس (لوحة مجمعة ٨٦-١، A) ،ويوجد بالمخطط صحن كبير (١) وبركة فى الوسط وبائكة طويلة من العقود التى تتكئ على أكتاف، ثم يلى ذلك مجموعة من الغرف أرضياتها تخطف الأبصار وبعض الحمامات (٣) التى يتم الدخول إليها من الصحن المربع عبر دهليز منحن، والجزء الرئيسى فى الحمام هو صالة الأسرة، حيث يقوم سقفها المقبى على أربع أكتاف، سيراً على نموذج صالة الأسرة فى الحمام الملكى بقصر قمارش، إضافة إلى صالات أخرى شبيهة فى حمامات تقع على جانبى شارع ريال ألتا. وكان لهذه الغرفة حوض فى الوسط به نافورة من الرخام يحيط به زليج يشكل طبقًا نجميًا مثمنًا، إضافة إلى الوزرات المزججة البسيطة وأخرى مدهونة باللون البنى. (C : عبارة عن خمس قطع من القصر) وعلى الجانب المقابل للصحن

(٢) نجد غرفًا لها أرضيات من الآجر فى مجموعات ذات زاوية مع وجود زليج زخرفى فى تداخل مع الآجر. وفى الضلع الشمالى الغربى للصحن الكبير ذى البائكة نجد بقايا ناعورة وبركة ذات مشرب. ويوجد فى متحف الحمراء زخارف جصية يقال إنها من دار العروسة (A) و ((B) ،

قصر الدير السابق سان فرانثيسكو:

هو عبارة عن مبنى شيد بعد عام ١٤٩٥م مباشرة، فى مساحة خالية بالحمراء تابعة لقصر ناصرى (لوحة مجمعة ٨٦-١، B) حيث نجد فيه صالة رئيسية عبارة عن سراى مربع مصحوب مرقب (X) وقبة مقربصات، وتم تخصيص المبنى فى البداية ليكون مديحًا للملوك الكاثوليك، وتطل الصالة على صحن كبير مستطيل الشكل وذات بوائك فى الأضلاع الصغرى، وتقطعه - أى الصحن - قناة ضيقة مكشوفة، وكل هذه العناصر تذكرنا بصحن الساقية (القناة) فى جنة العريف، وعلى ما يبدو فإن كلا القصرين قيد شيدا فى عصر محمد الثالث. ويؤكد هذا الرأى وجود بعض الزخارف الجصية المماثلة تمامًا لما نجده فى البرطل (B انظر لوحة مجمعة ٣٣، ٧-١) إلا أن المسكن قد أقام فيه كل من يوسف الأول ومحمد الخامس، وهذا ما تؤكده الزخارف الجصية فى ملاحق أخرى للمكان حيث تظهر الكنية الخاصة بالسلطان الثانى (محمد الخامس) (A) ، كما أن بعض تلك الملحقات يضم مقربصات وترس الجماعة الناصرية للسلطان نفسه (C) ، قد اكتشف المعمارى بريتو مورينو بعض أطلال حمامات صغيرة ملحقة بمسكن صغير، فيه أطلال أرضية من الآجر، مثلما هو الحال فى السراى الرئيسى الذى وصفناه، ويلاحظ أن الحوائط فى هذا الأخير كان بها وزرات مكسوّة. كما يتفق جميع من قاموا بدراسة القصر على نسبته للسلطان الذى أقام البرطل، أى كل من محمد الثالث ويوسف الأول ومحمد الخامس، وأساس هذا التوافق هو السمات الزخرفية المشار إليها (تورس بالباس وباسيليو بابون مالدونادو و م. أ. ريباس

إيرنانديث و أ. فرنانديث – بويرتاس، قد استند هذا الباحث الأخير على مقاسات البوائك والقناة، عندما نسبها للمرحلة الأولى لبناء قصر جنة العريف)، ومؤخرًا قام كل من بيثرّيل جومث وقشتالة بنشر نقش كتابى فى المصلى أو المرقب عبارة عن قصيدة غير مكتملة تحدث عنها أيضًا جومث مورينو، ولكنها لا تشير من قريب أو من بعيد إلى السلطان.

١٢- برج الأميرات:

ابتداء من القرن الثامن عشرة أطلق هذا الاسم على آخر برج فى السور الشمالى للحمراء، ومخططه عبارة عن مستطيل من الجنوب إلى الشمال ويكاد البرج يبرز جميعه خارج السور (لوحة مجمعة ٨٧، ١)، حيث يلاحظ أن الجزء المتبقى من جسم السور داخل القلعة يكاد يساوى عرض دهاليز المدخل الكائنة فوق الدرب وطريق الحراسة الحربية للسور. وإذا ما نظرنا إلى الشكل الحربى للبرج من الخارج، الذى يبلغ ارتفاعه ٢٢،٢٦م من الأرض حتى الشرفة لوجدنا أنه يشبه الأبراج المجاورة له مثل برج قنديل وبرج الأسيرة. ويبلغ طول دهليز المدخل ١٧،٣م له سقف جميل مدهون ومقبى وركائزه معلقة كأنها المقربصات (لوحة مجمعة ٨٨، A) وبعد مرورنا بالانحناءين نجد الدهليز يفتح على ممر آخر يؤدى إلى مجموعة من غرف البرج، هناك أيضًا اثنتان من الكوّات لكل واحد مقعد على جانبى الدهليز الأول، وعلى الجانب الأيسر للممر الثانى نجد عقد مدخل إلى غرفة صغيرة ومعتمة طول ضلعها ٩٧،٢م وهى عبارة عن غرفة الراحة للفرد القائم على الحراسة. أما الجزء الرئيسى للبرج فهو الأوسط، وهو عبارة عن مساحة مستطيلة بعض الشىء مع كلا التدرجين atajos من اليمين والشمال وكأنهما بوائك. وتبدو ملامحه جميعها على أنه صحن منزلى صغير مرتفع (لوحة مجمعة ٨٧، ٣، ٤) يعلو سقفه الشرفة الخاصة بالبرج، وهو – أى السقف – عبارة عن قبو من الخشب ذى ثمانية أضلاع، حيث يرجع الحال

إلى ق ١٩ حيث حل محل قبو آخر من الجص كما يرى تورس بالباس، وربما كان القديم مماثلاً لما هو فى صالة الأختين بقصر بهو السباع رغم أن الحجم أصغر. وفى وسط الصحن الغرفة مازلنا نرى حوضًا صغيرًا عبارة عن نافورة من الرخام مكفتة فى أرضية من بلاط من الرخام، ونرى على الجانبين غرفتين مستطيلتين ليس لهما إلا الكوتين الخاصتين بعقد المدخل وذلك لوضع الأزيار للتزود بالمياه (لوحة مجمعة ٨٧، ٦). أما الجدران الخارجية ففيها نوافذ ذات عقود توائم. وتؤدى بوابة فى حائط البائكة الشمالية (لوحة مجمعة ٨٧، ٣) إلى صالة شبه مربعة بها غرف فى الجوانب ولها عقود كبيرة تتكئ على أعمدة عند المدخل (لوحة مجمعة ٨٧، ٥) ويدخل الضوء إلى الفراغ المركزى، الذى ينظر إليه على أنه صالة تشريفات، عبر نوافذ كبيرة فى الوسط لها عقود مقربصات وعقدان توائم يتكئان على عمود مركزى وأكتاف صغيرة جانبية عند الدخلات mochetas،

وتعتبر هذه المجموعة التى قمنا بوصفها صورة حية للبيت الناصرى لعلية القوم، حيث يحتوى مثل هذا المنزل على صحن كبير ذى بائكتين وصالة تشريفات مصحوبة بغرف، منها أيضًا ما يوجد فى الأضلاع، غير أن البوائك فى هذه المرة ذات عتب adintelados، أما الصحن فقد تحول إلى قبة ملكية ذات شخشيخة. قد اجتمعت جميع هذه العناصر فى توازن بين ما هو مدنى وما هو حربى، وهذا هو بمثابة علامة فَخَار للعمارة الناصرية خلال القرن الرابع عشرة سواء تعلق بهذا البرج أو بغيره من أبراج سابقة. نصل إلى الطابق الثانى من خلال السلم الواقع على يمين دهاليز المدخل، وهى سلالم تؤدى أيضًا إلى الشرفة (لوحة مجمعة ٨٧، ٢، ٣، ٤، ٥) وهذا صورة طبق الأصل من الطابق الأرضى من حيث توزيع الغرف حول الصحن الغرفة، ولم يتغير فى ذلك إلا الأسقف فهى كلها مقبية (لوحة مجمعة ٨٧، ٢) على النحو التالى: تضم الغرف التى فى المقدمة أقبية عبارة عن كوة Lunetos وأقبية تقاطعات وهذه الأخيرة تذكرنا بأقبية الأوتار المتقاطعة على الطريقة المسيحية فى الطابق الثانى

في برج "بيكوس"، أما الفراغات الجانبية فنجد ما يطلق عليه أقبية مرآة espejo حيث تتكرر فى الغرف الملحقة بصالة التشريفات الكائنة فى الجهة الشمالية. وعندما ننظر إلى الدهاليز الكائنة فوق البوائك نجد أن لها أقبية رقيقة ومترابطة، وهى من صنف الأقبية المشطوفة aristas، ويلاحظ أن أقبية غرف الصالة الداخلية مدهونة بلون الغراء مع زخرفة عبارة عن خطوط غائرة وكأننا نشهد مداميك آجر، ويضىء المكان أربع نوافذ مركزية تفتح على الصحن الغرفة. ولم نعثر على الشرّافات الخاصة بالترّاس، وبهذا حل محلها سور صغير ارتفاعه ١،٤٠م فى العصر الحديث، أما فى المركز فقد بقى الشكل المثمن للشخشيخة وبه نوافذ بمعدل واحدة فى كل ضلع. ومازال الحائط الشرقى يضم مزراب مياه من الحجر على مستوى أرضية الشرفّة.

الزخرفة:

بدأت الزخرفة بقبو دهليز المدخل حيث نجد أقبيته المشطوفة aristas من الآجر ومدهونة باللون الأحمر وكأن ذلك مضاهاة للمقرنصات، وهذا النمط مشتق من أنماط مشابهة فى الدهليز الداخلى لبوابة العدل الخارجية بقصر الحمراء. وتحت القبو مباشرة نجد شريطًا من الجص به نقوش كتابية فحواها تحية للزائر وتهيئة له اللهم اجعله منزلاً مباركًا، فالجمال يسمو بالروح، أما أنت أيها الزائر فقف! تأمل، بحق الله، هذا الجمال الأخاذ والكامل! جُلْ ببصرك فى مناحى الجمال فى المكان الذى يفوح منه العطر كالخشب المعطر، فإذا ما نظرت إليه ربما يقول البعض إن سوأة المكان هى سكانه وليس هو، وإذا ما نظرت فقل تبارك الله (Nykl)، وكان فى المنزل قديمًا وزرات من الزليج تكاد اليوم تختفى من الوجود، ولا يزال فى الغرفة الصحن بعض هذه الوزرات ذات البلاط المربع ذى اللون الأبيض والأسود والأخضر، وهناك وزرات أخرى أكثر بساطة فى العضادات، تحت الكوّات الخاصة بالعقد المؤدى إلى الصالات الجانبية (لوحة مجمعة ٨٧، ١٠). غير أن الوزرات الأكثر أهمية هى التى

نجدها فى صالة التشريفات حيث تضم أطباقًا نجمية من ثمانية أطراف باللونين الأبيض والأسود (لوحة مجمعة ٨٧، ٨) ونموذج هذه الوزرة نجده فى برج الأسيرة، وفيما يتعلق بالزخارف الجصية نقول إنها خضعت لأعمال ترميم عام وخاصة تلك التى نجدها فى غرف الطابق الثانى، ومع هذا لم تؤثر يد الترميم كثيراً على شكلها الذى يرجع إلى العصور الوسطى (لوحة مجمعة ٨٧، ٦، ٧، ٩ ولوحة مجمعة ٨٩). وعندما نقارن هذه الزخارف بتلك التى نجدها فى قصور محمد الخامس نجد أنها متقادمة decadentes، وبعضها يضم سعفات ذات خطوط غائرة، ومستطيلات ذات فصوص وميداليات من ستة عشرة فصًا (لوحة مجمعة ٨٧، ٧)، وفى طبلات بعض العقود فى الطابق العلوى نجد تروس الجماعة الناصرية ذات النقوش الكتابية، وهى تروس حافظ عليها الحكام الذين خلفوا محمد الخامس (لوحة مجمعة ٨٧، ٩). غير أننا نفتقد هنا للواجهة التقليدية المكونة من عقد ونوافذ ذات تشبيكات مثلما رأينا فى قصور سابقة، كما أن زخرفة المقربصات مقتصرة على الكوّات وكوابيل بوائك الصحن الغرفة ونوافذ صالة التشريفات ومناطق الانتقال فى القبة المرتفعة وهذه كلها تخلو من الحيوية والتنفيذ الرفيع اللذين نجدهما فى منشآت محمد الخامس. قد أشرنا بالحروف فى كل من القطاع ١ والمخطط ٣ فى اللوحة المجمعة ٨٨ إلى أماكن تواجد المقربصات: A قبو مشطوف فى دهليز المدخل، B كوابيل البوائك المسننة للصحن، Cمناطق الانتقال، D الكوّات.

الخلاصة :

نلاحظ أن عمارة برج الأميرات وزخارفه تخرجان من الدوران حول قصور محمد الخامس، ومع هذا فهى مرتبطة بها، فلا شىء جديد لم يسبق أن رأيناه قبل ذلك فى منشآت ذلك العاهل وكذا فى عصر يوسف الأول، هذا إذا ما استثنينا القبو الصغير الخاص بالمدخل والنقش الكتابى الكوفى المعقد بين مناطق الانتقال الخاصة بقبة

الصحن. قد كتب المستعرب سيكو دى لوثينا حول تأسس البرج المنزل قائلاً: "إن علماء الآثار فى الوقت الحاضر ومعهم المؤرخون ينسبون هذا العمل خطأ إلى السلطان سعيد الذى حكم غرناطة ابتداء من ١٤٥٣م حتى ١٤٦٤م، وبالتالى يرون أن البناء قد تم خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشرة. وما نقوله هو إنه أقيم قبل التاريخ المذكور بما لا يقل عن خمسين عامًا، وجاء ذلك تنفيذًا لأوامر محمد السابع العاهل الذى اعتلى العرش الغرناطى خلال ١٣٩٢م، ١٤٠٨م. ومكمن الخطأ هو عدم فهم النقوش الكتابية التى تمدح السلطان الذى أمر بتنفيذ هذه الأعمال التى نراها على زخارف، صالات البرج (المستطيلات الكائنة فوق الكوّات المصاحبة للعقود الرئيسية).

المنازل الغرناطية (ق ١٤، ١٥) :

إذا ما نظرنا إلى غرناطة كرقعة عمرانية تضم حى البيازين فى القطاع الأيمن لنهر دارّو وأمام الحمراء لوجدنا أنها تضم منازل ناصرية نعرفها من خلال الزخارف الجصية التى ترجع إلى العصر المتأخر، وهى منازل تأسست قبل الاستيلاء على غرناطة بسنوات قليلة. نجد فى هذه المنازل نمطية المنزل التى ترجع إلى ق ١٣، ١٤ وما زالت بعض مخططات هذه المنازل قائمة حتى الآن داخل أسوار الحمراء مثل ذلك الخاص بكارلوس الخامس، وكذا منزلين آخرين مجاورين لباب الأرضيات السبعة، وفى هذه النماذج الأخيرة نعثر على صحن مستطيل له بركة فى الوسط وبائكة واحدة فى أحد الأضلاع الصغرى، حيث تسبق الصالة شبه المربعة - صالة التشريفات - الملحق بها بعض الغرف فى الأطراف، وهذا المخطط هو من سمات المنازل الصغيرة، وهناك بعض المنازل المتأخرة فى حىّ البيازين ذات حجم أكبر وبها بائكتان - شمالاً وجنوبيًا - لهما ملحقاتهما المعهودة (انظر الفصل الرابع لوحة مجمعة ٢٥، ٢٥-١). ولهذه المنازل طابقان مثل منزل دار ابن آس **Darabenza** فى الحقول الغرناطية

و"قصر إيوبّاد" في تلمسان ومنزل العملاق في رندة وغرف الطابق الثاني المخصصة للنساء حيث يمكن لهن أن يلقين نظرة على الصحن من خلال المشربيات، وإلى الصحن ندخل من شارع ثم نمر بدهليز ذي انحناء، في الكثير من الحالات، غير أنه يصعب تحديده في الوقت الحاضر.

كان حي البيازين يغص خلال العقد الأول من ق ١٦ بمنازل موريسكية عادة ما نجد حجمها أصغر من المنازل الناصرية، وبها أيضًا بعض التحديث الذي نراه في المنزل القشتالي المدجن أو المنزل الإشبيلي من الصنف نفسه، ولا نستبعد أيضًا وجود أخشاب مشغولة على أسلوب عصر النهضة، أما المواد المستخدمة فهي الآجر سواء كان ذلك مجصصًا أم لا، ويكثر استخدام الخشب في الطابق العلوي وكذا الأعتاب والدعامات المستعرضة Zapatillas وأطراف دعامات السقف الحاملة للرفارف. نرى أيضًا شرفات ونوافذ في الواجهات الخارجية، وكثيرًا ما نرى الأخشاب تضم زخارف ترجع إلى عصر النهضة. وربما كان المنزل الموريسكي "أمير الأندلس"، الذي يقع خارج مائدة غرناطة، - بداية ق ١٦ - النموذج الذي يجب أن نضعه دائمًا في الحسبان سواء كان ذلك الذي نجده في قصر موندراجون برندة (منزل رفيع الشأن به العديد من العناصر الزخرفية المهمة من أبرزها الأخشاب المشغولة على الطريقة المدجنة والأرضيات ذات قطع زليج صغيرة تتخللها olambrillas ،وبلوحة مجمعة استثنائي نجد هذه الصالة ذات بوائك ثلاث تحيط بصحن) (انظر الفصل السادس لوحة مجمعة ٣٩).

١- منزل دير ثافرا (لوحة مجمعة ٩٠، ٩١، ٩٢):

يقول جومث مورينو إن اسم المنزل" ثافرا" هو اسم مؤسس هذا الدير المخصص للراهبات الدومنيكانيات وهو السيد إيرناندودي ثافرا - عصر الملوك الكاثوليك (لوحة

مجمعة ٩٠، ٥ الطابق السفلى طبقًا لبريتو مورينو) والمسقط الرأسى ١، ٢ هو الخاص بالبائكة الجنوبية، أما المسقط رقم ٣ فهو للبائكة الشمالية. يتسم هذا المنزل بأنه متوسط الحجم وله صحن مستطيل (١٠×٨م) وبركة (٩×٢,٧٠م) وبوائك، لكل ثلاث عقود فى الأضلاع الصغرى، ومنها يتم الدخول إلى الصالات شبه المربعة أو المجالس من خلال عقد نصف أسطوانى تعلوه نوافذ ثلاث، وبالنسبة للطابق الثانى فوق البائكة الجنوبية فله كتفان لحمل السقف مثلما نرى ذلك فى "دار الحرة" ومنزل "دار ابن آس" فى الوديان الغرناطية، قد أضيفت شرفات من الخشب المشغول على هيئة المشربيات. أما البائكة الشمالية فنجد أنها تضم أعمدة خشبية تعلوها دعامة مستعرضة Zapata، قد جرت يد الترميم على كل هذا ويلاحظ أن الطابق العلوى يحمل بصمات واضحة للمنزل الشعبى المدجن.

وربما كان أبرز شىء فى هذه الدار قواعد الأعمدة والتيجان من الرخام فى البائكة الجنوبية، وهذه التيجان ذات شكل قديم (لوحة مجمعة ٩١، ٢) (ق ١٣) اللهم إلا إذا رجعت إلى ما قبل ذلك، أى أنها تيجان أعيد استخدامها مثلما هو الحال بالنسبة لتيجان فى بائكة الغرفة الذهبية بالحمراء (٢-١)، ويلاحظ أن التيجان فى كلتا الحالتين بها لفائف مجوفة أو على لوحة مجمعة مقابض. أما قواعد الأعمدة (٢-٢) فإن الزوايا تضم ما يشبه نقطة مياه أو القلب، وهذا ما شهدنا مثله فى قواعده أعمدة منزل العملاق ومنزل أبى مالك برندة، كما نرى أخرى فى شالا بالرباط. تتسم الألوان أيضًا بالأهمية حيث نراها منذ سنوات قليلة فى طبلات عقود البائكة الجنوبية مصحوبة بأشكال هى لفائف وسعفات ملونة (٥) (٦)، وأسلوبها يذكرنا بطبلة عقد مدهونة عثر عليها فى الحمراء وبالتحديد فى الـ Secano، (٧) وعلى العكس من هذه نجد طبلات عقود البائكة التى فى الواجهة حيث نجد أطباقًا نجمية من ثمانية أطراف، وهى زخرفة هندسية منحنية الخطوط، فى العقد المركزى (لوحة مجمعة ٩٠، ٦)، أما الجانبية فتضم ميداليات مفصصة وطبقًا نجميًا من ثمانية وآخر من ثمانية منحنى

الخطوط (٩١، ١) وهى الأشكال النجمية التى نراها لأول مرة فى طبلات عقد المدخل إلى الغرفة الملكية بغرناطة. وللبائكة العليا الجنوبية شرفة ذات مشربية خشبية على شاكلة ما نراه فى نافذتين أخريين (نشر تورس بالباس بحثًا حولهما) إحداهما فى منزل العملاق برندة، والأخرى تم العثور عليها فى روضة الحمراء (لوحة مجمعة ٩١، ٣). كما تظهر بكثرة فى مبانٍ مدنية فى المغرب خلال ق ١٤، ١٥ (٤). وللبوائك وصالات الطابق العلوى سقف مستو على الطريقة المدجنة الإشبيلية أو الطليطلية من حيث وضع العوارض الخشبية التى هى عبارة عن عارضة تحمل الألواح والكتل الخشبية (الفرَد).

وتضم هذه الأسقف نقوشًا كتابية كوفية استطاع C،A، لوبى قراءتها وتعنى الخلود والأبدية وتنقل بعض النقوش الكتابية على الجص فى الغرفة الملكية بغرناطة وقصر شنيل، ومع هذا فإن هناك لفظة عربية ربما هى "المُلْك" وهى لفظة نراها كثيرًا فى الطراز الطليطلى المدجن، أما العبارة الأخرى التى تعنى "النماء" فهى بالكوفية ومتكررة أيضًا فى الفن الطليطلى ابتداء من ق ١٣، فى كنيسة سان خوان الأنجيلى فى أوكانيا. هناك نقوش أخرى مائلة مدهونة نراها فى طبلات العقود الجانبية للبائكة الجنوبية (٩١، ٦) تقول "وحده" أو الله واحد، وهى ترجع إلى أصول موحدية وتكررت بالكوفية فى غرناطة ابتداء من الغرفة الملكية بغرناطة ومخزن الفحم إضافة إلى منزل العملاق برندة. هذه الدهانات وتلك الأخرى الخاصة بالعقد المركزى فى البائكة نفسها (لوحة مجمعة ٩١، ٥) تلوح عليها نسائم القدم (ق ١٣). وتذكرنا الدوائر التى نراها فى النقوش المذكورة التى تنبثق منها لفائف ذات سعفات بطبلات جصية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة. ويلاحظ أن زوايا الإفريز المنحنية (فوقها ما يشبه ثمرة الأناناس) فوق العقود الطرفية فى البائكة تتوافق مع عقود فى منازل موحدية فى ثيثا وزخارف جصية فى القصر الصغير بمورسيه، ونرى بعض الشيء منها فى الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية بغرناطة ومسجد فينيانا فى ألمرية.

ويضاف إلى ما سبق تشطيب الأجزاء العليا من الوزرات المدهونة في منزل ثافرا (لوحة مجمعة ٩٢، ٢) ونراه أيضًا في منزل خيرونس ومخزن الفحم بغرناطة ووزرة سلم البرطل بالحمراء. هناك عقد في البائكة التي نتحدث عنها يتسم بملامح متقادمة (٩٢، ١) وهو عقد مضلع به سعفات ملساء ذات خطوط غائرة متوازية (عقد المحراب الموحدي في منزل سان خوان في ألمرية والعقود التوائم في صحن الجص بقصر إشبيلية). قد شوهد العقد المضلع كما سبق القول في الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل العملاق برندة. وعمومًا نرى أن منزل ثافرا ربما أسس خلال النصف الثاني من ق ١٣ أو في نهاية ذلك القرن وبداية القرن التالي، وهو منزل مازال يحمل السمات الأساسية وخاصة في قواعد الأعمدة والتيجان، واجتماع كل هذا في البائكة الأرضية الجنوبية.

قام كل من أ. ألماجرو وأوريويلا بدراسة هذا المنزل مؤخرًا، ويرى هذان المعماريان أنه شيد في القرن الرابع عشرة، ودخلت إصلاحات مهمة في القرن التالي، وهذا رأي مخالف لرأي جومث مورينو الذي قال بأنه شيد دفعة واحدة قبل استيلاء الملوك الكاثوليك على غرناطة. ولا شك أن المنزل جاءت عليه يد التعديل على مدى القرون، وكان ذلك ابتداء من النصف الثاني من ق ١٤، وما بقي مرتبطًا بالفن المدجن الذي يرجع إلى ذلك القرن والقرن اللاحق عليه هو الأعمال الخشبية والزخارف المدهونة في أسقف الطابق العلوي. ويرى المعماريان المذكوران أن العقود الشديدة الانفراج في البائكة الأرضية في الضلع الجنوبي ربما كانت ثمرة الترميمات الأولى للمنزل، لكننا لا نتفق معهما في الرأي القائل، بأن الصحن كان به خمسة عقود، ذلك أن هذه المنظومة خاصة بالقصور، وليست في المنازل العربية التي نراها اليوم من ثلاث ابتداء من منزل شانكا في ألمرية وحتى منزل العملاق، ويدخل في هذا السياق بعض المنازل في الحمراء وما أطلق عليه قصر "إيوداباد" في تلمسان (انظر الفصل الرابع، لوحة مجمعة ٢٥).

٢- منزل الراهبات:

نجد هذا المنزل فى شارع Oidores وهو خاص "براهبات الجزائر". هذا المنزل يرجع إلى العصر المتأخر تشير النقوش الكتابية إلى أبى الحسن (مولاى حسن) الذى يعتبر والد ابن عبد الله (الأحمر) آخر ملوك الناصريين فى غرناطة. جرى هدم المنزل عام ١٨٧٧م، وبالنسبة للصحن نجد به رسمًا جميلاً نشره جومث مورينو جونثاليث (لوحة مجمعة ٩٢، ١-١) وتم نقل بعض العقود الجصية والتشبيكات من هذا المنزل إلى متحف الآثار بغرناطة (٤). وكان للمنزل أيضًا صحن مستطيل المخطط وبركة وبائكة ذات عقود ثلاث على أعمدة أوسطها أكبرها لكنه ليس أعلاها ومن خلاله يتم الدخول إلى الصالة الرئيسية ذات الواجهة الخارجية المكونة من عقد نصف أسطوانى تعلوه النوافذ الثلاث الكلاسيكية وكذلك تشبيكاتها. وبالنسبة للطابق الثانى يتكرر الدهليز بالأعمدة الخشبية الدعامات المستعرضة Zapatas على شاكلة ما وجدناه فى منزل ثافرا، وكذلك شرفة. وفى إحدى الصالات قرأ جومث مورينو عبارة ما معناها "الملك لله الواحد" وهذا ما نراه متكررًا فى المنازل الغرناطية ابتداء من ق ١٣، كما قرأ عبارة أخرى فيها دعاء لأبى الحسن بالنصر المؤزر والعون من عند الله. والزخارف الجصية للعقود المسننة والموجودة الآن بالمتحف، هى عبارة عن توريقات متقادمة decadentes تذكرنا بالزخارف الجصية فى الحمراء فى نهاية القرن الرابع عشرة. ومعظم طبلات العقود ملساء لكن وسطها مزخرف بميداليات من الأشكال النجمية وتشبيكات ذات تقنية بسيطة (٢-١) (٣) حيث يضم بعضها زخارف نباتية عبارة عن زهور تقبض عليها يد (٤) وهذا تقليد لما نراه مماثلاً فى الحمراء فى عصر محمد الخامس، وهذا النموذج وذاك يستلهمان التوجه الطبيعى فى الفن المطبق فى القصور المدجنة الإشبيلية والطليطلية.

٣- منازل الأمراء (قصر السيدة مريم) وقصر بيامينا Villamena (لوحة مجمعة ٩٣، ٩٤):

هُدِم المنزل الأول عام ١٩٠١م بسبب بناء طريق جران بيا بالمدينة، وكان المنزل يقع تحت رقم ٣٢ من شارع السجن الجنوبى baja،C ويطلق عليه منزل "الست مريم"

أو منزل الأمراء ويبدو أن هذا الاسم الأخير مرجعه إلى أن المنزل كان مقر إقامة أمراء ألمرية من سلالة بنى هود، وبعد إزالة المنزل تم نقل الكثير من مكوناته إلى متحف غرناطة مثل طبلات عقود وكوّات وواجهة رائعة لصالة تشريفات تطل على الصحن. وتولت لجنة الآثار آنذاك توثيق المبنى بالتصوير والرسم قبل الهدم. كان المنزل مكونًا من طابقين حول صحن مستطيل ذى بائكة ذات ثلاث عقود غير متماثلة وأكتاف من الآجر فى الأضلاع الصغرى (لوحة مجمعة ٩٣ A) وهى التى أمكن تصويرها قبل البدء بالهدم (لوحة مجمعة ٩٤، ١) وكان للصالات الرئيسية فى كلا الطابقين صالة صغيرة ملحقة فى أحد الأضلاع الصغرى وكأنها غرفة. أما التى توجد فى الطابق السفلى فإنها بارزة وكأنها مرقب يؤدى إلى صحن أو حديقة، وهى تساوى كلاً من صالة ومرقب لينداراخا فى قصر بهو السباع بالحمراء الذى نراه متكررًا فى منزل "دار الحرة". هذه الدار الأخيرة ومعها منزل ثافرا لهما صحن توءم لما نراه فى قصر الأمراء.

تتلاءم الزخارف الجصية للواجهة (لوحة مجمعة ٩٢، ١) مع البنية المعمارية لصالة التشريفات، وهى صالة مكونة من عقود نصف أسطوانية ذات مسننات، كما نرى فى طبلاتها تروس الجماعة الناصرية تأكيدًا على أهمية المكان، فلم يكن معهودًا على الإطلاق أن يرى هذا الترس أو الشعار الملكى فى منازل فى المدينة فى نهاية القرن ١٤ والقرن التالى له. وربما يبرهن وجوده على أن بعض الأمراء من ألمرية صاهروا الملك أبا سعيد الأقحوانى Bermejo، طبقًا لرأى جومث مورينو جونثاليث، ويعلو العقد نوافذ ثلاث نصف أسطوانية بها زخارف هندسية عبارة عن طبق نجمى من ستة عشرة طرفًا تشبه تلك التى نجدها فى السراى الشمالى بجنة العريف، أما الإطار الخاص بالواجهة فهو شريط به نقوش كتابية مائلة حيث تتكرر عبارات الدعاء بالمجد والفخار الدائم، كما نراها، مع بعض التغيير فى واحدة من الكوّات الخاصة

بعقد آخر فى القصر (لوحة مجمعة ٩٣، ٥) واستناداً إلى الزخارف الجصية يمكن القول بأن هذا المنزل أو القصر شيد خلال النصف الثانى من ق ١٤، قد تحدث كل من تورس بالباس وجومث مورينو جونثاليث عن تلك المنازل.

يقع منزل ميدان "بيامينا" تحت رقم ٣، وهو يرجع إلى العصر الناصرى المتأخر (ق ١٥)، وكما هى العادة بالنسبة لمنازل غرناطية لاحقة على الاستيلاء على غرناطة فإن زخارف هذه المبانٍ وغرفها تعرضت لتعديلات حيث غطيت الزخارف بطبقة من الجير أو أعيد كشفها وبرزت الزخارف الخاصة بالواجهة التى يدخل منها المدعوون من خلال دهليز فى البوائك، وفوقها ثلاث نوافذ هى الوحيدة التى نجت (لوحة مجمعة ٩٤، ٢، ٣)، ويفصل بين النوافذ الثلاث أربع أشرطة مستطيلة من الزخارف الجصية حيث نقرأ فيها العبارات المعهودة. ويلاحظ أن التشبيكة الوسطى بها مجموعات من ستة أطراف الأمر الذى يذكرنا بالتشبيكات والأعمال الخشبية والتكسية فى الحمراء خلال عصر محمد الخامس. قد توقف جومث مورينو كثيراً عند اكتشاف أن بعض الزخارف كانت تغطى أخرى من الجص والدهان، وشهد مثل هذا فى منزل ثافرا، رغم أن أسلوب النموذج الأول لا يحمل أية علامات أو أدلة على قِدَمِه وبالتالى فإنه يرجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشرة كحد أقصى. هناك إفريز طويل من الجص يحمل أطباقًا نجمية صغيرة من أربع وأشكالاً نجمية من ثمانية ترتبط كلها بالنوافذ الثلاث وتحيط بالبائكة من الجزء العلوى (٩٤، ٤). وكان للصحن، على ما يبدو، بائكتان، شمالاً وجنوبياً، وبعد تورس بالباس جاء خيسوس برموديث باريخا لدراسة هذا المنزل.

٤- منزل دار الحرة:

يطلق على هذا المنزل أيضًا "منزل الملكة" لانتسابه إلى الأسرة المالكة بغرناطة، ويقع المنزل فى الجزء الشمالى لدير سانتا إيزابيل لاريال. وربما كان يشغل هذا

المكان قبل ذلك قصر باديس الشهير (ق ١١)، وأعاد بناءه تورس بالباس. يتكون هذا المنزل كما هى العادة من طابقين فى الجهات الأربع للصحن المستطيل (٨,١٠×٢٠,٠م) وله بوائك فى الأضلاع الصغرى، غير أن المبنى تعرض لكثير من عمليات الإصلاح والترميم فى فترات مختلفة ومن هنا لسنا واثقين ثقة تامة كيف كان عليه الحال الأصلى للغرف. وهناك بعض الصور القديمة (لوحة مجمعة ٩٥) تشير إلى وجود عمودين من الرخام فى البوائك تتكئ عليها ثلاث عقود ربما كانت نصف أسطوانية أبرزها أوسطها. أما الصدر الرئيسى، أو الكائن فى الجهة الشمالية، فيوجد به بائكة فى الجزء العلوى غير أن الأعمدة هذه المرة هى من الآجر، وبعد عمليات الترميم الأخيرة (لوحة مجمعة ٦٦) نجد أن كلاً من الصحن والبوائك قد استعادت الصورة التى يفترض أن الدار كانت عليها عند بنائها لأول مرة خلال السنوات الأولى من ق ١٥، واحترمت عملية الترميم الأخيرة الأعمدة القديمة (لوحة مجمعة ٩٣، ٣، ٤) وأبدانها ذات الأسطوانات فى الجزء العلوى وتيجان الأعمدة الناصرية لذلك العصر ويوجد لها أعمدة مشابهة أعيد استخدامها فى مستشفى تنيا.

يعتبر المخطط الذى رسمه رفائيل مانثانو مارتوس أكثر قرباً للطابق العلوى للصدر الرئيسى حيث نجد صالة بها بعض الغرف عند الأطراف وعقود تشريفات عند الداخل. ويتم الدخول إلى المنزل من خلال عقد كبير نصف أسطوانى رائع الزخرفة (الجص) وكذلك تحيط كوتان عند العضادات والعبارات المعهودة التى تدعو إلى نصر الله للمؤمنين، كما نجد على الجانبين فجوتين ذواتى أعتاب (٢) ويوجد للصالة ما يشبه المرقب يبرز خارج المخطط، ويمكن اعتباره بهواً له نوافذ عند الأضلاع مشكلاً حرف T المقلوب فى الصالة المرقب (لينداراخا) فى قصر بهو السباع بالحمراء، هناك زخارف جصية جميلة فى الطبلات الثلاث للعقود بها وردات مضلعة فى الوسط (لوحة مجمعة ٩٧، ٤، ٥) وتحت عقد المدخل إلى صالة التشريفات الناصرية (لوحة مجمعة ٩٧، ٣) نرى الكوات المعهودة فى المنزل التقليدى الناصرى. أما الأسقف فهى ذات

عتب، وجمالونية مع الأوتار، وهذا مشهد غير مألوف فى الفن الغرناطى السابق، نجد أيضًا الإزار الخاص برفارف البائكات حيث نجد فيه بعض الآيات القرآنية لكنها تدهورت بشكل ملحوظ. ورغم أنه لم تصلنا نوافذ ذوات تشبيكات فإننا نحيل القارئ إلى منازل غرناطية ترجع إلى العصر نفسه محفوظة أجزاء منها فى متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة ٩٧، ٦).

٥- منزل فرن الذهب. منزل كوبيرتيثو دى سانتا إينس ومنزل شابث:

يقع هذا المنزل تحت رقم ١٤ شارع فرن الذهب (لوحة مجمعة ٩٨، ١، ٢، ٣، ٤، ٥) وهو واحد من المنازل الوسط بين تلك الناصرية والأخرى الموريسكية. وللمنزل صحن يبدو مربعًا ظاهريًا (١٠م للضلع) به بركة مستطيلة فى الوسط وفى صدره بائكتان كل واحدة ذات ثلاث عقود أبرزها أوسطها، وتقوم العقود على أعمدة من الرخام، وربما فى وقت لاحق تم بناء الأكتاف المربعة وبذلك ساعدت على وجود بوائك ذات عتب مثلما هو الحال فى منزل ثافرا. ويوجد دهليز له أعمدة خشبية ذات دعامة مستعرضة – Zapatas – فى الطابق الثانى، وللطابق أيضًا شرفة خشبية. ويتم الدخول عبر باب صغير فى البائكة إلى صالة شبه مربعة لها غرف فى الأطراف، وطبقًا لرسم تصورى لبريتو مورينو و ب. بوجادور (٤) فإن الواجهة كانت ذات عقد نصف أسطوانى وكوات عند العضادات وفوق العقد نافذتان ذواتا عتب وهذا أمر غير معهود فى العمارة الغرناطية وربما ترجعان إلى العمارة المدجنة فى إشبيلية. يتم الدخول إلى المنزل من شارع عبر عقد مدبب من الآجر له طبلات من المادة نفسها لكنها – أى الآجر – على وجهها وفوقها تبرز تشبيكات على طول الطنف والعقد ومنكب العقد (لوحة مجمعة ٩٩). وبالنسبة للعُقد التى توجد فى زوايا الطنف فهى تقع فى نهاية المسار ويحدث هذا فى جميع الأمثلة التى سنسوقها طبقًا للترتيب الزمنى وهى: الواجهة الخارجية لبوابة النبيذ بالحمراء، والزاوية الداخلية لبوابة العدل

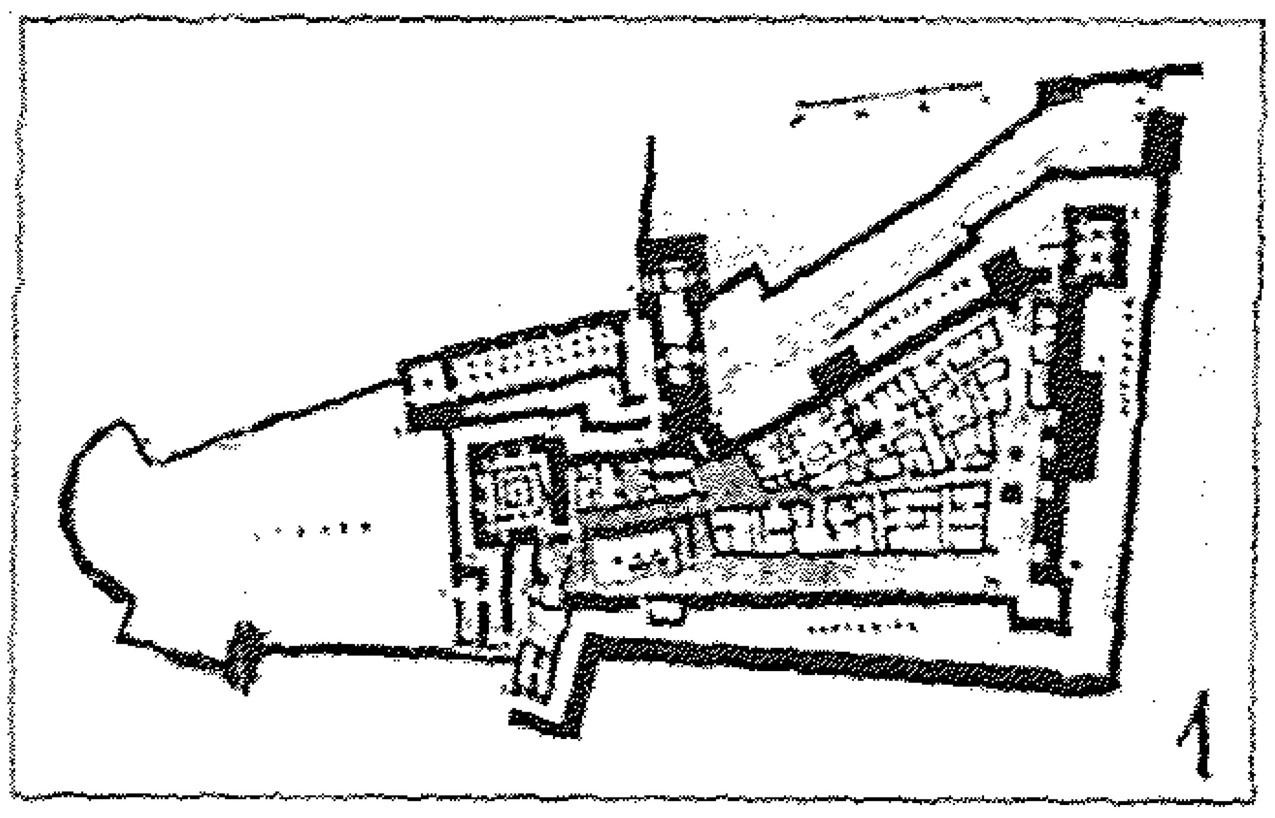
بالحمراء وعقد مخزن الفحم، وفى المغرب: باب سيدى أبى العباس فى ساليه Sale والواجهة الداخلية فى شالا بالرباط، نجد كذلك عُقَدًا جميلة من عقود فى برج سان ديونيسيو فى شريش وفى برج بوركونا (جيان). وتعتبر الأمثلة السابقة من الحجارة باستثناء عقد مخزن الفحم.

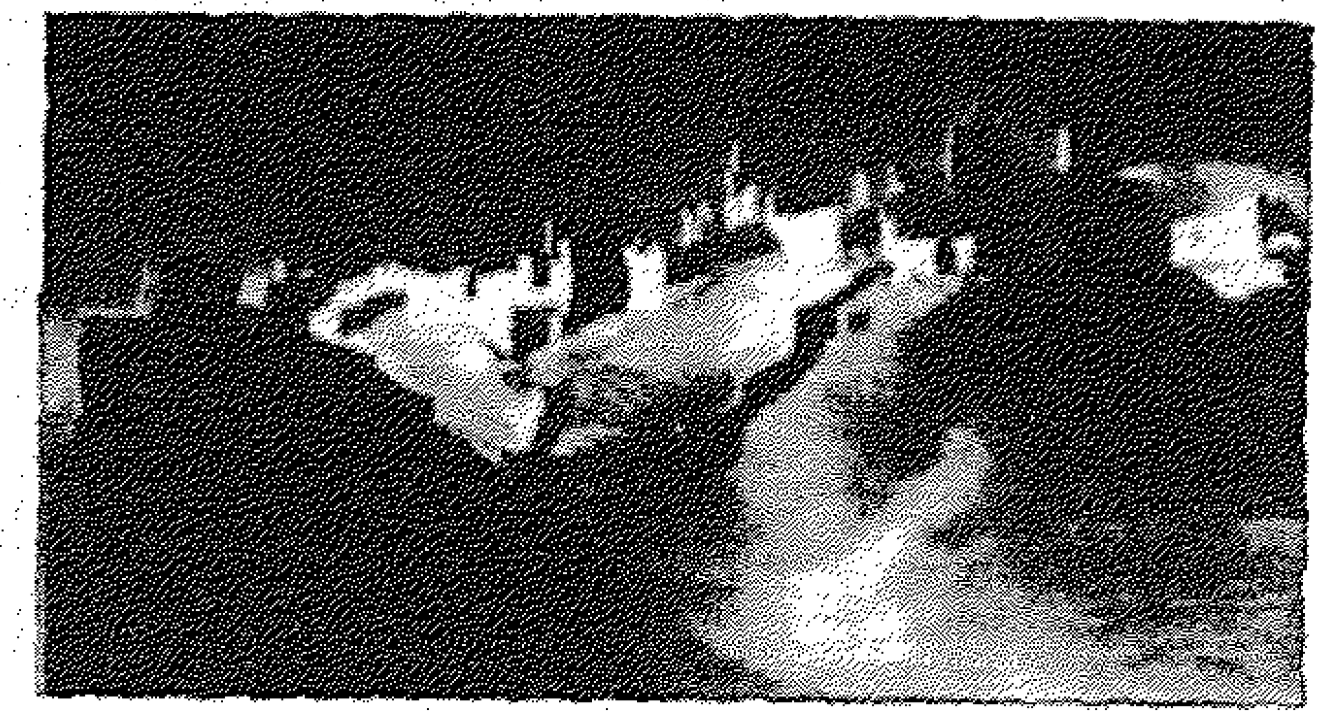
هناك منزل فى شارع كوبرتيشو دى سانتا إينس، به صحن يمتد لسبعة أمتار وبوائك فى الشمال والجنوب، قد حل محل العقود التقليدية الثلاث كتفان تعلوهما دعامة مستعرضة Zapatas يتكىء عليها العتب الخشبى. ويتم الوصول إلى الغرف من خلال عقد نصف أسطوانى تعلوه النوافذ الثلاث التقليدية. وفى وسط الصحن كانت هناك بركة صغيرة مستطيلة (لوحة مجمعة ٩٨، ٧، ٨)، ومؤخرًا قام أنطونيو ألماجرو وأوريويلا أوتال وكارلوس سانشيث جومث بدراسة هذا المنزل وقام هذا الأخير بإعادة إحلال لها خلال السنوات الأخيرة.

هناك المنزل المسمى شابث (لوحة مجمعة ٩٨، ٦) لأنه كان ملك الموريسكى الذى يحمل هذا الاسم، وهى فى واقع الأمر مكونة من منزلين متصلين ببعضهما أقيما فى الفترة نفسها وربما حدث ذلك خلال القرن السادس عشرة، وهذا ما نستنتجه من الدعامة المستعرضة Zapata الخشبية حيث تتضمن نقوشًا ذات طبيعة ترتبط بعصر النهضة. وما يبرز فى هذا المنزل مجموعة من البوائك بها أشكال نجمية وسط الطبلات فى وسطها لفظ الجلالة فى كلاشيه مباشر ومقلوب (لوحة مجمعة ٩٩، ٢)، إضافة إلى الكوة الكلاسيكية ذات العقد الصغير المضلع. وهناك منازل موريسكية أخرى كثيرة فى البيازين، وننصح القارئ بالاطلاع على دليل المبانٍ رقم ٢ الخاص بالعمارة المدنية فى مخطط البيازين. التنظيم الحضرى لعام ١٩٧٥

اللوحات المجمعة والأشكال

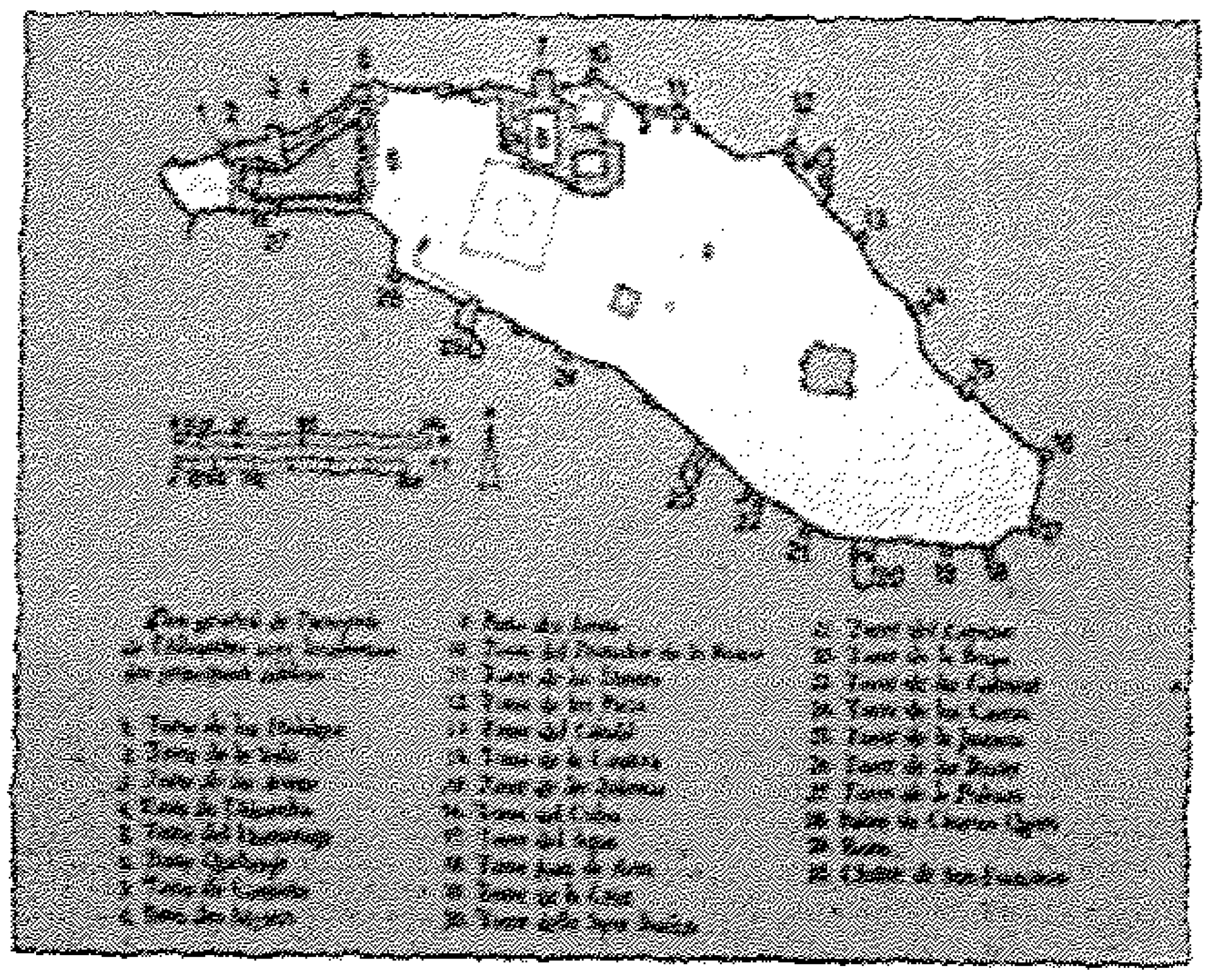
الفصل الخامس



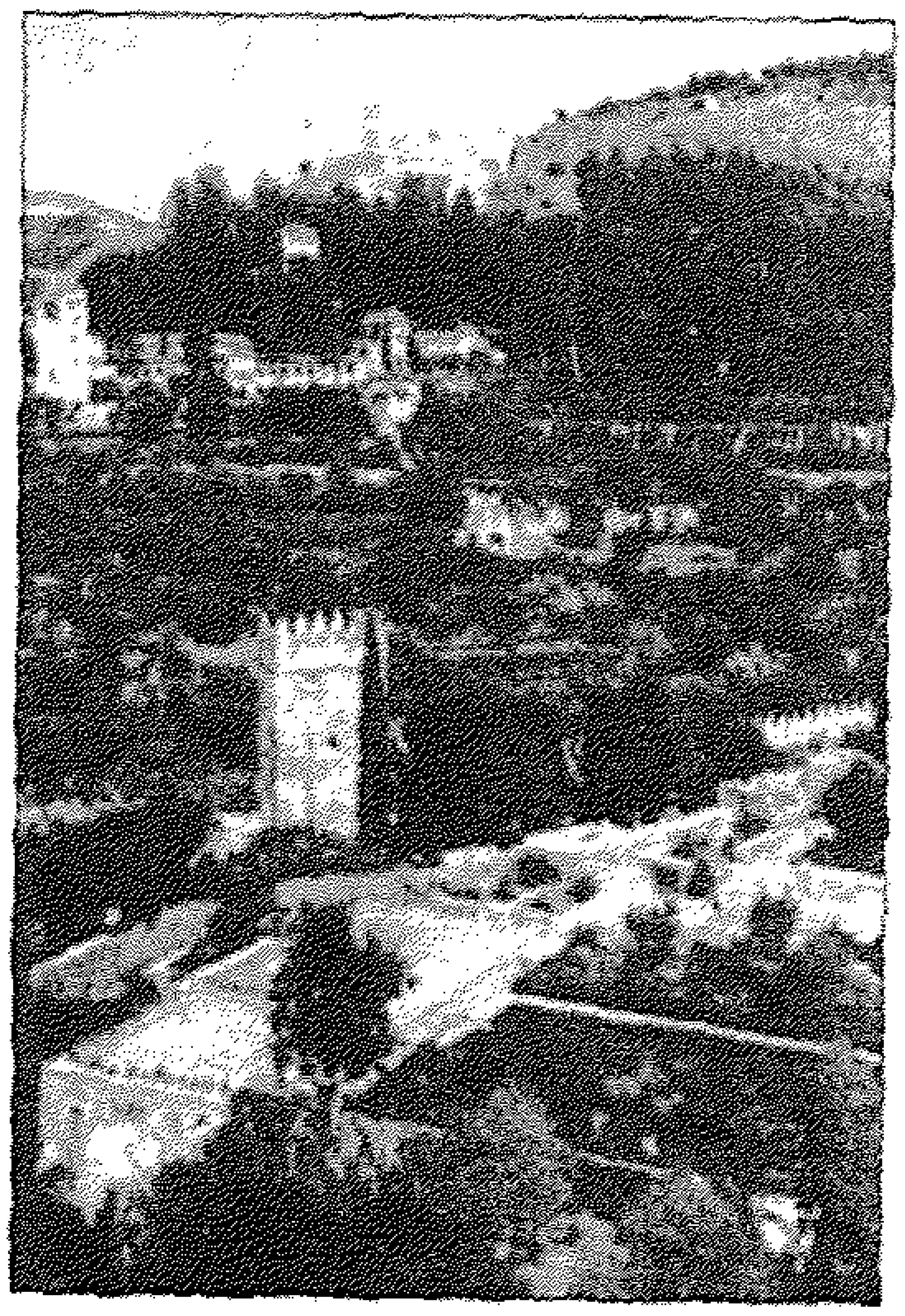


2

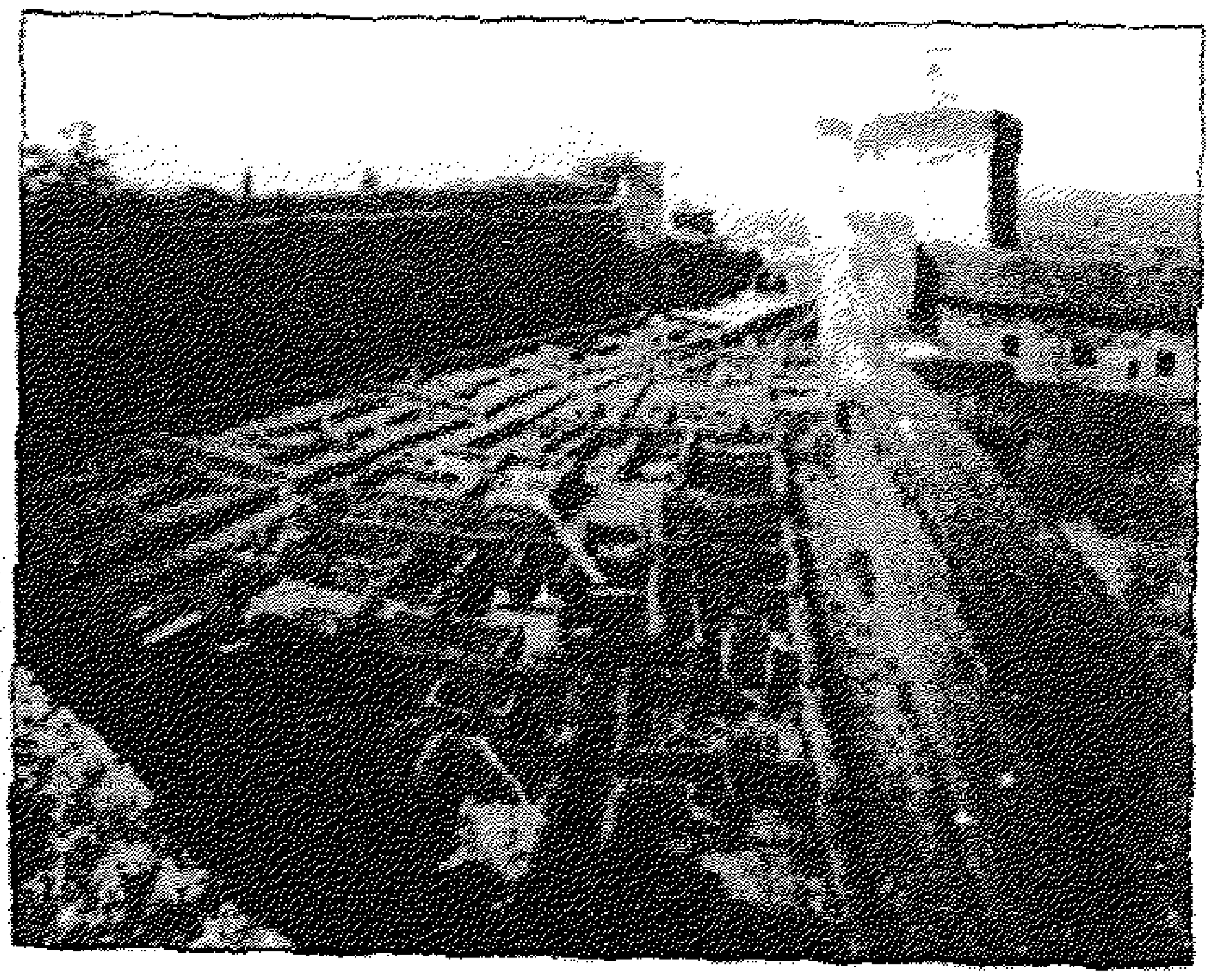
3



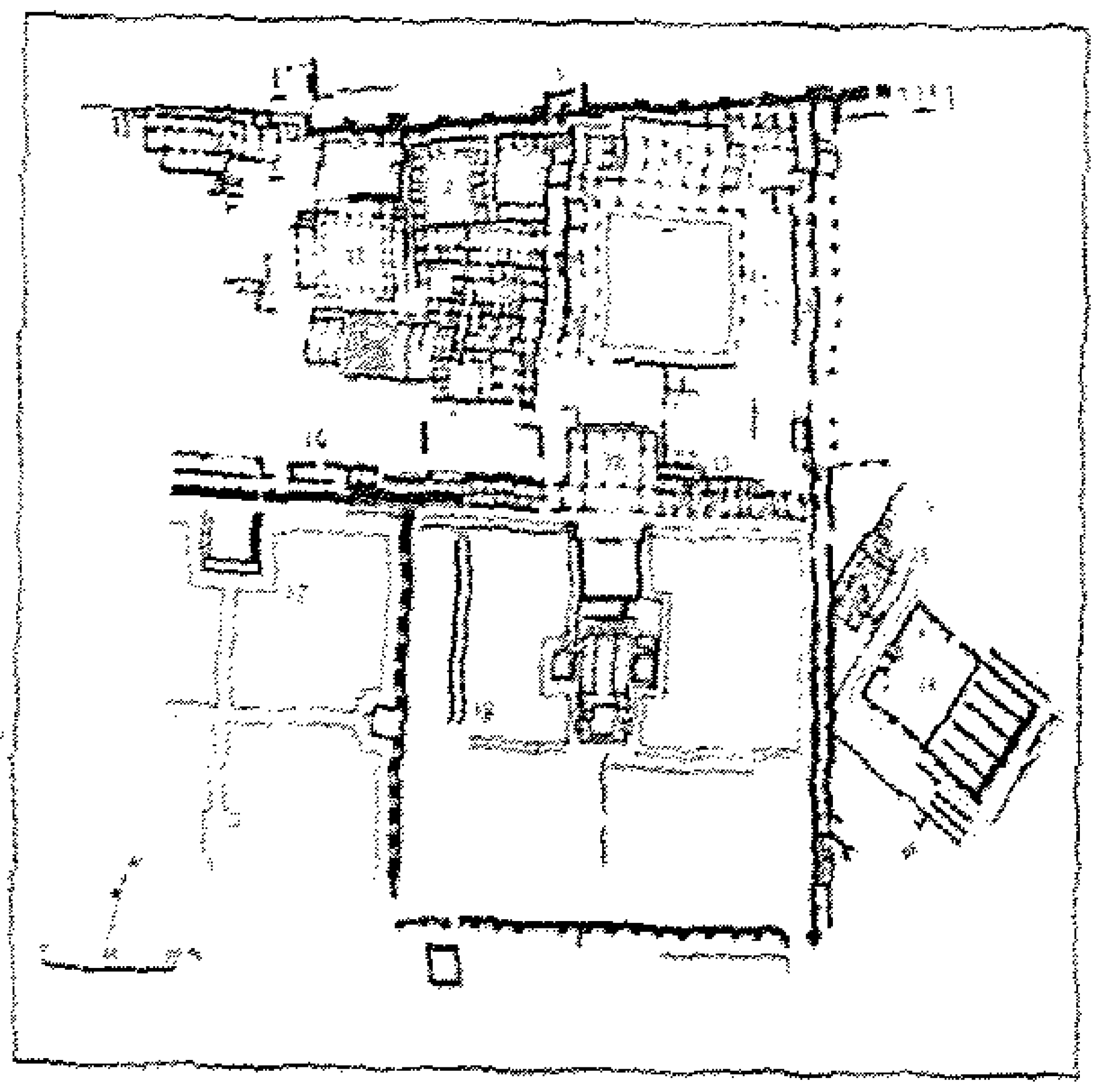
4



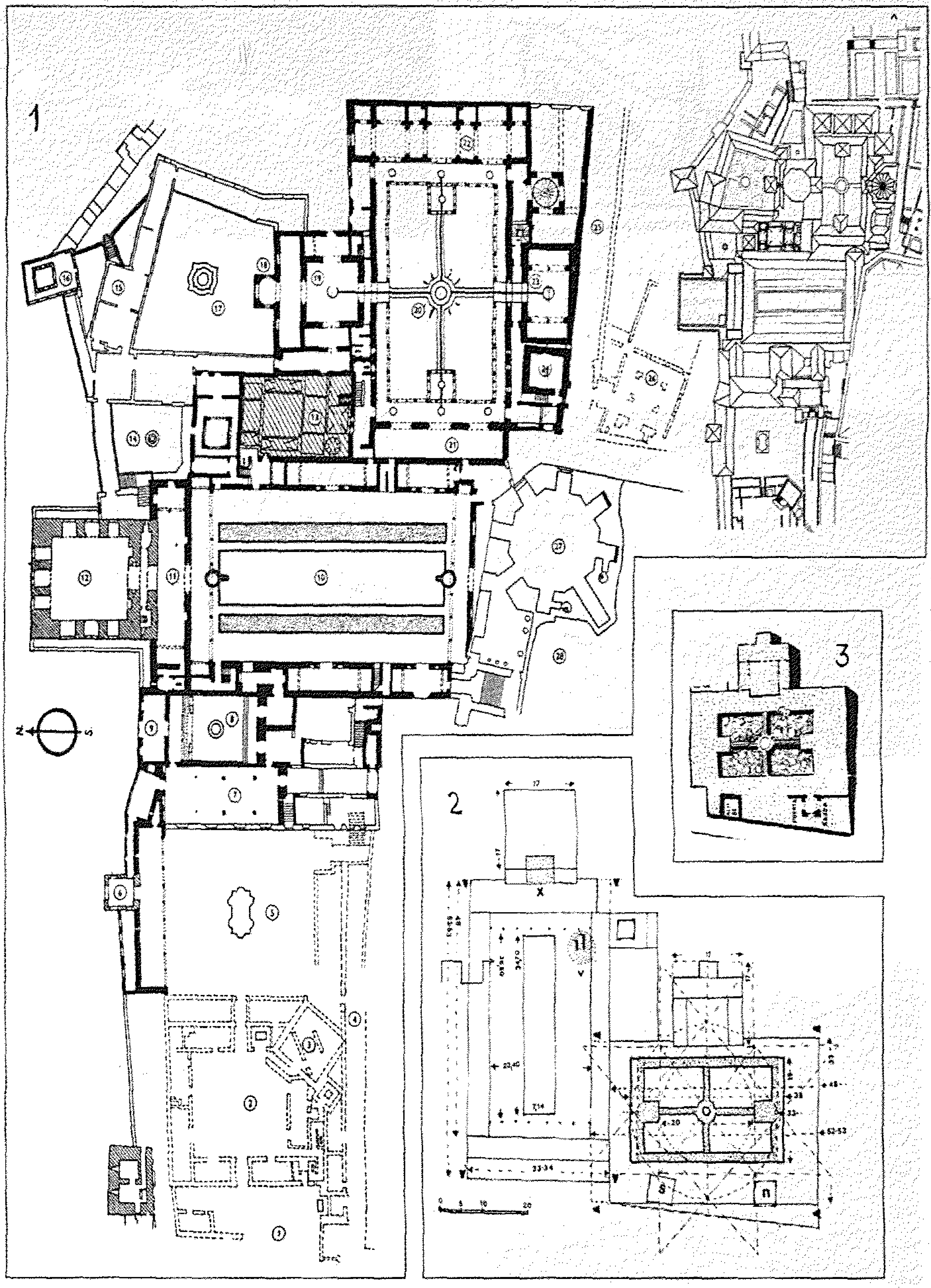
5



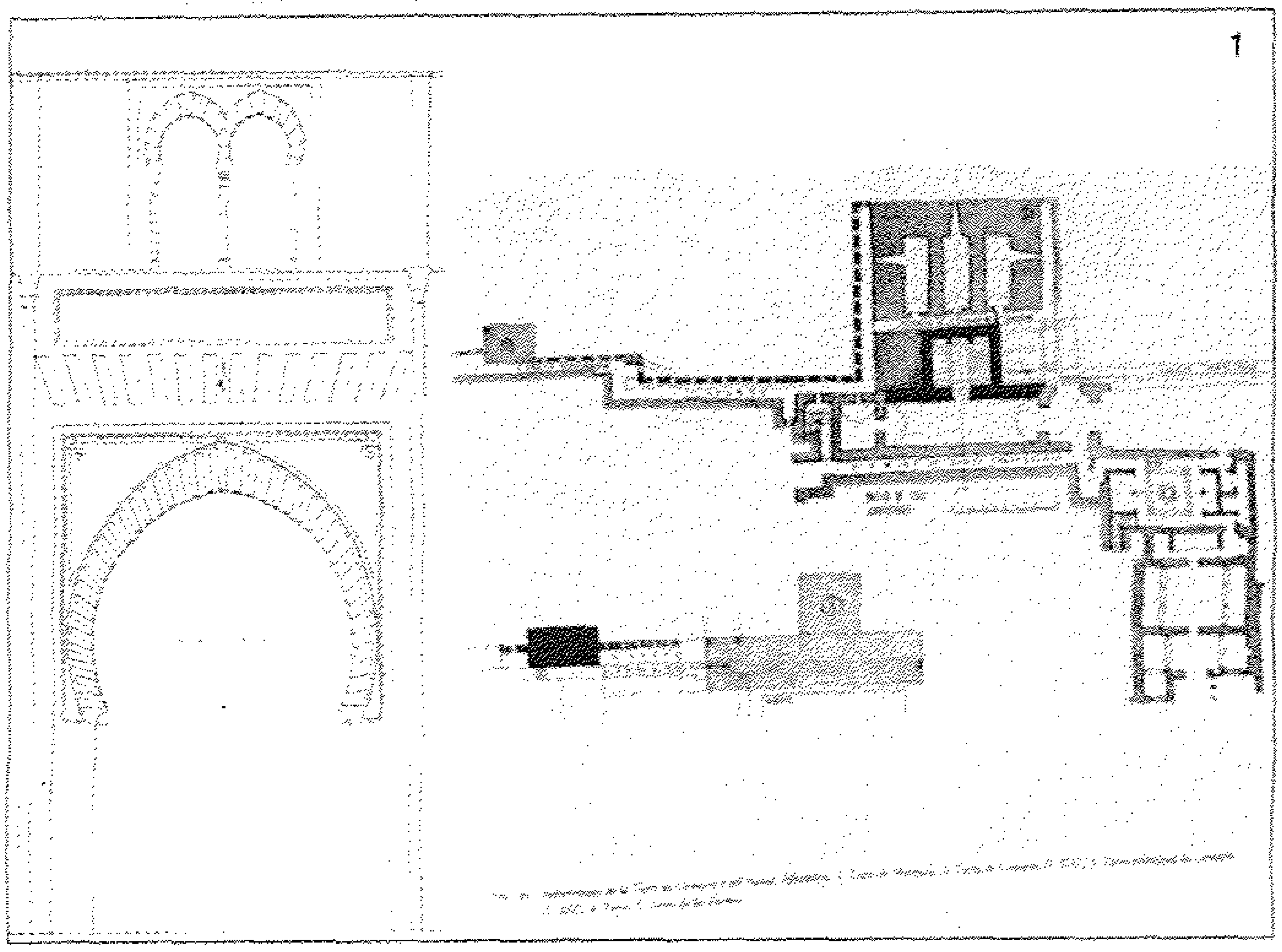
6

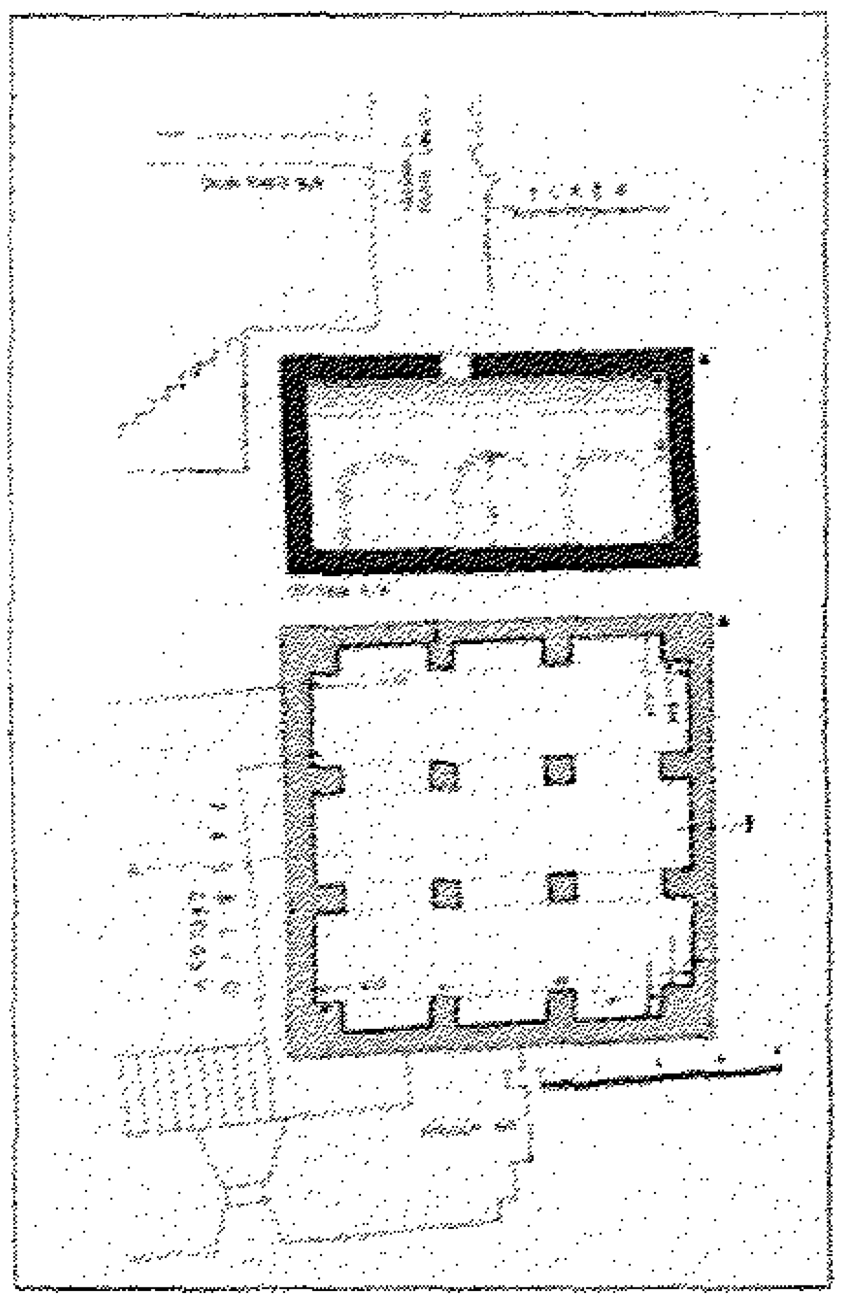


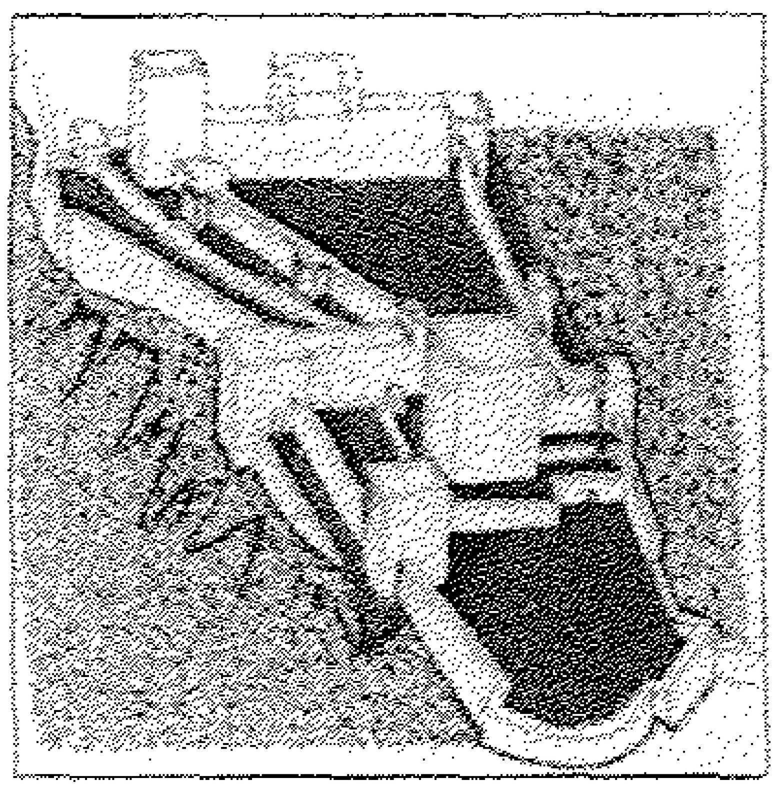
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٣-١٤).



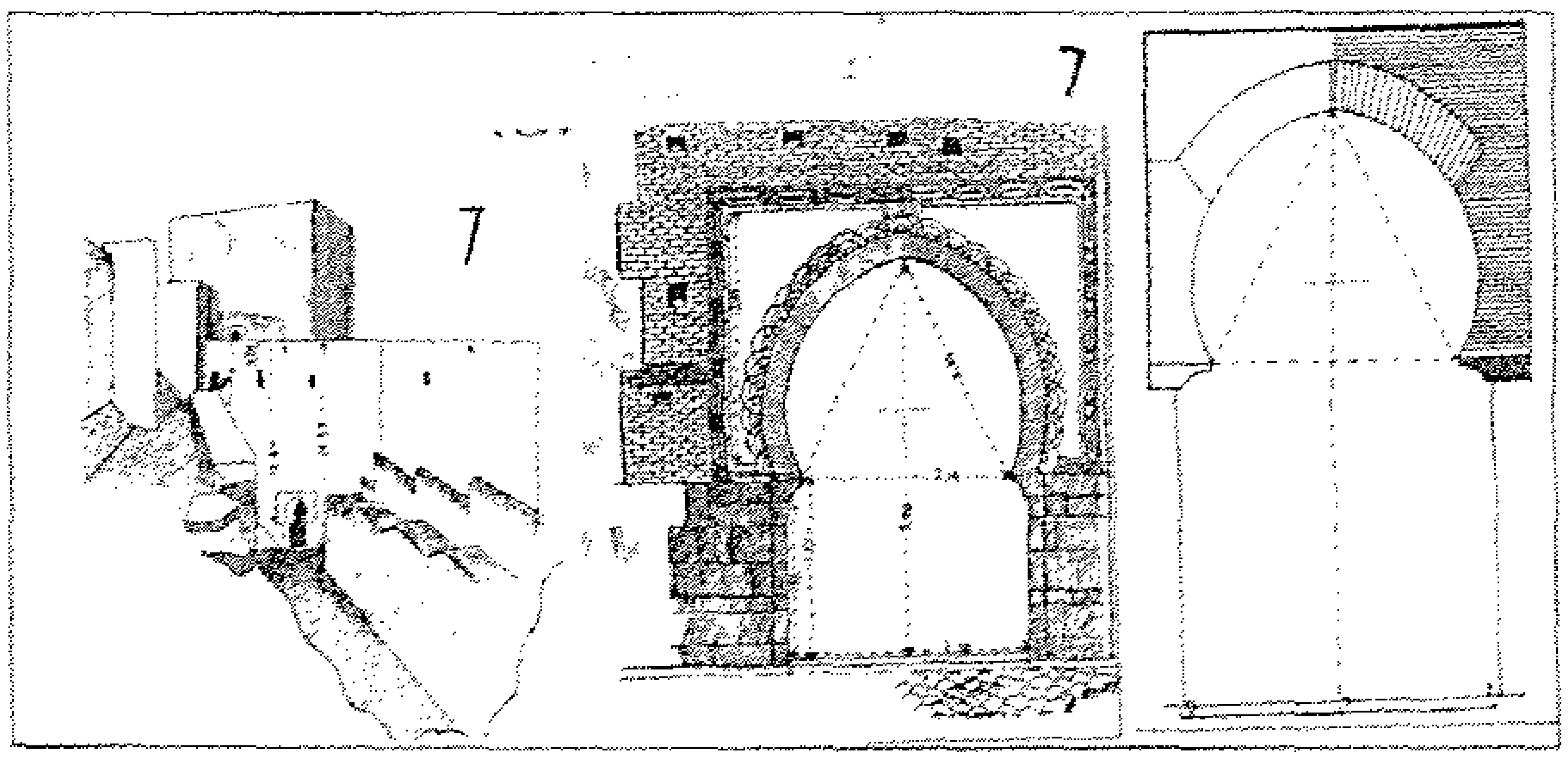
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٤) مخطط الدليل.



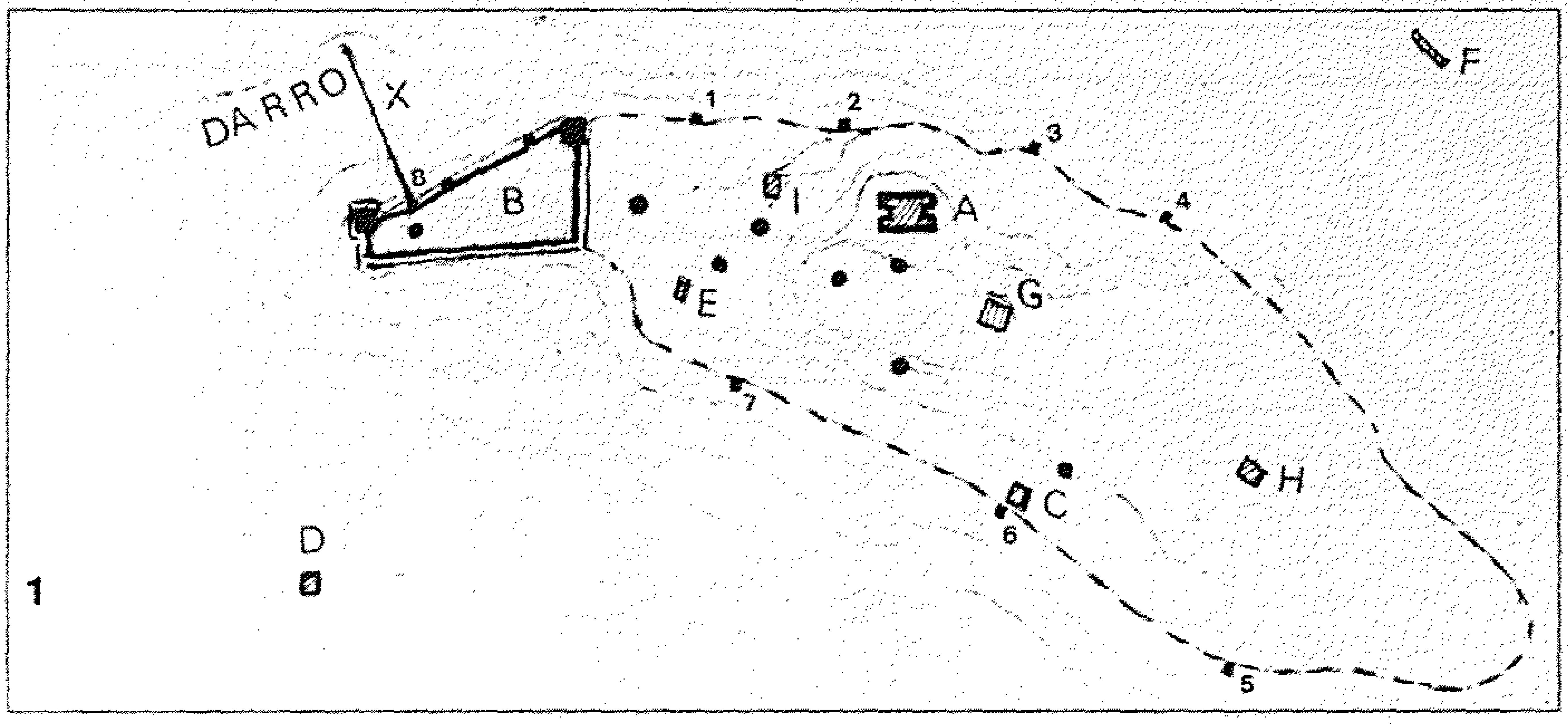
5


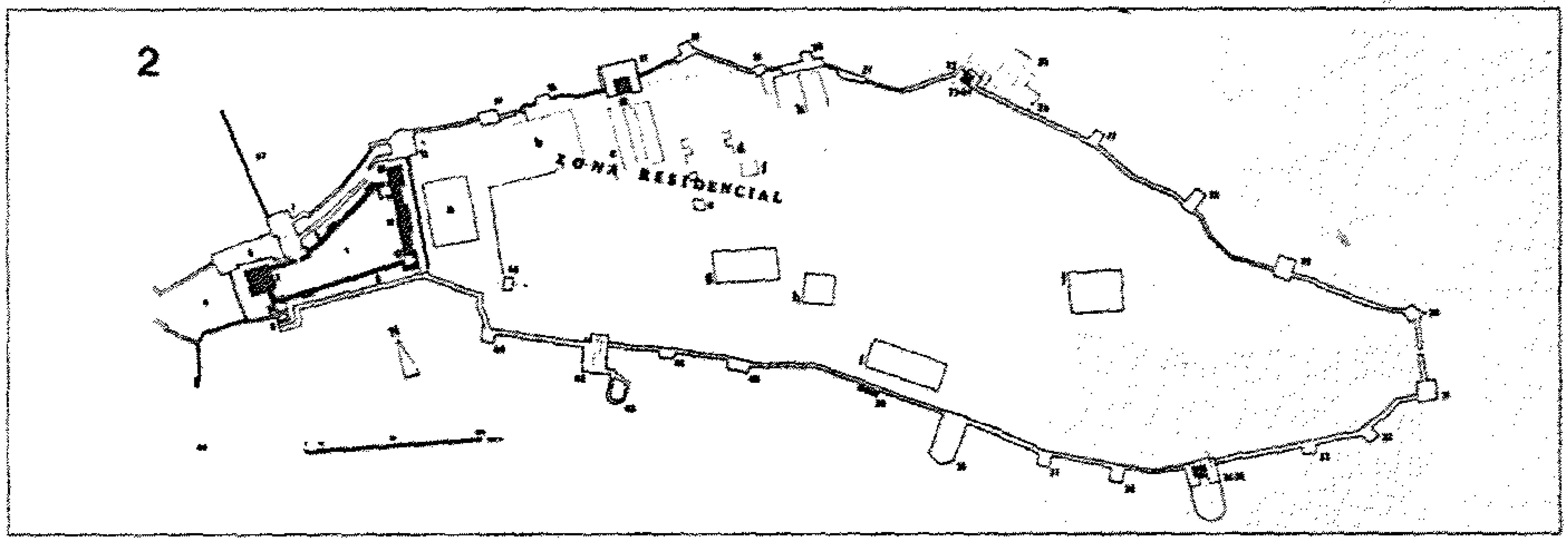

4

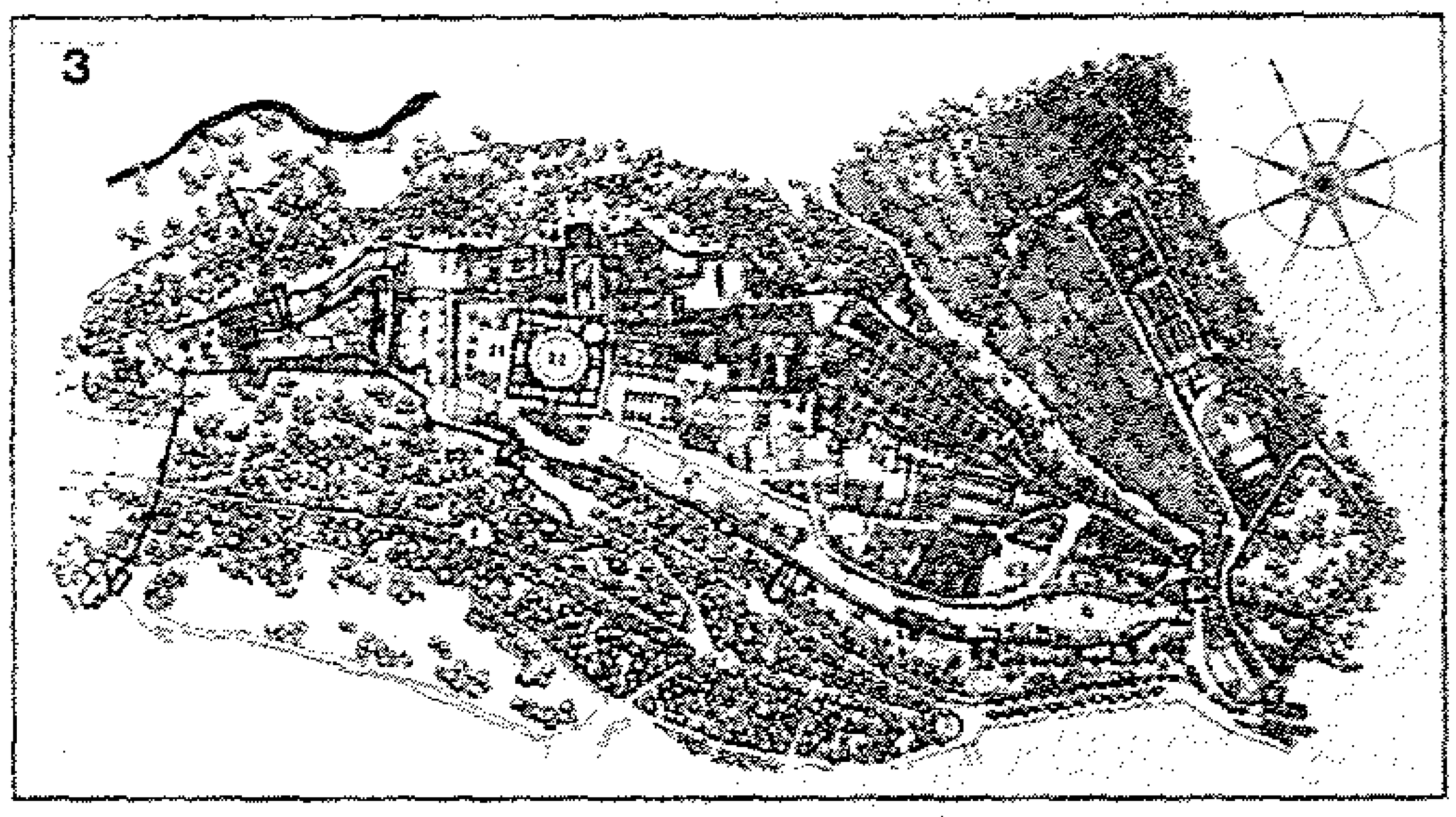
6

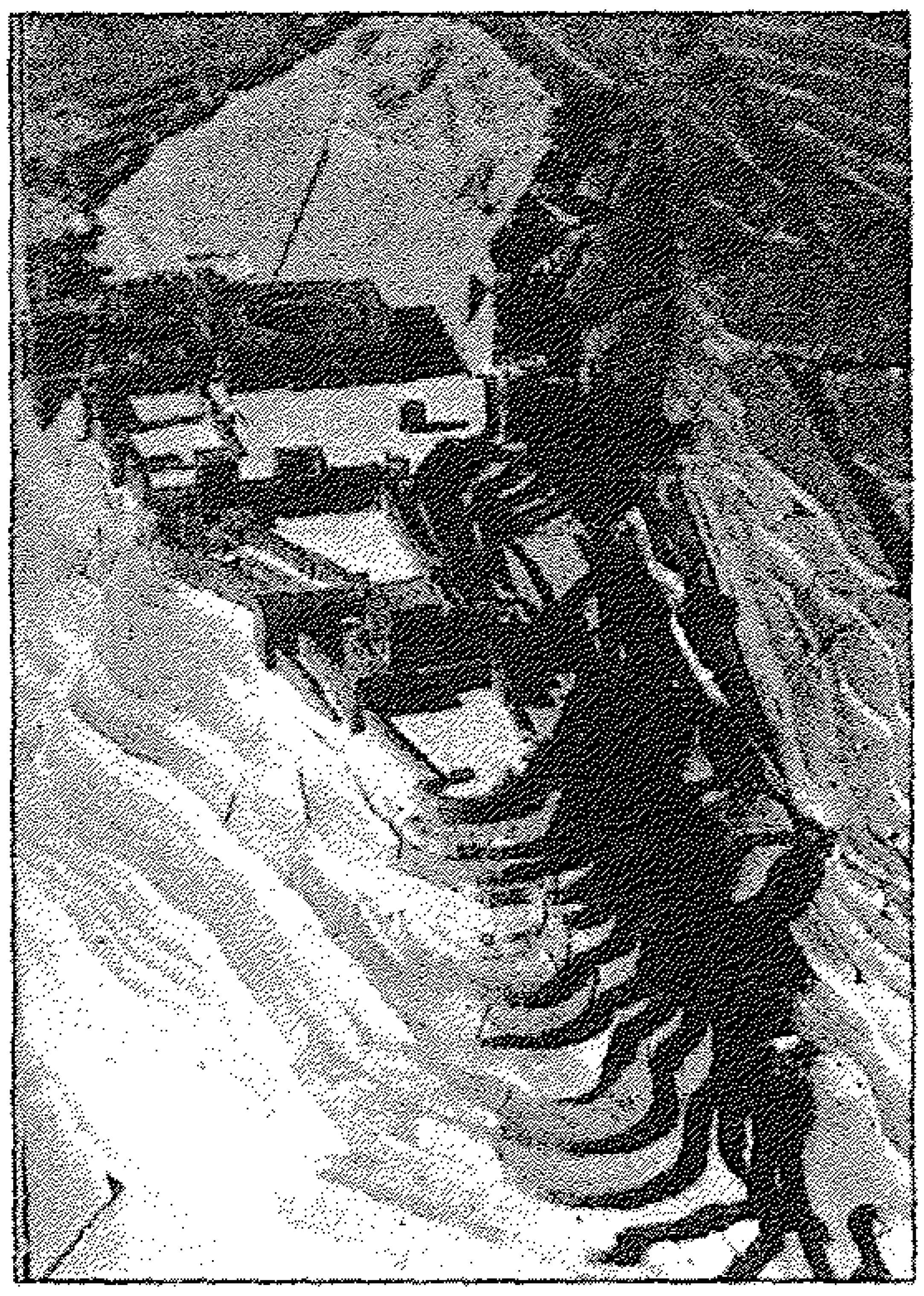


العمارة الناصرية. مدخل.

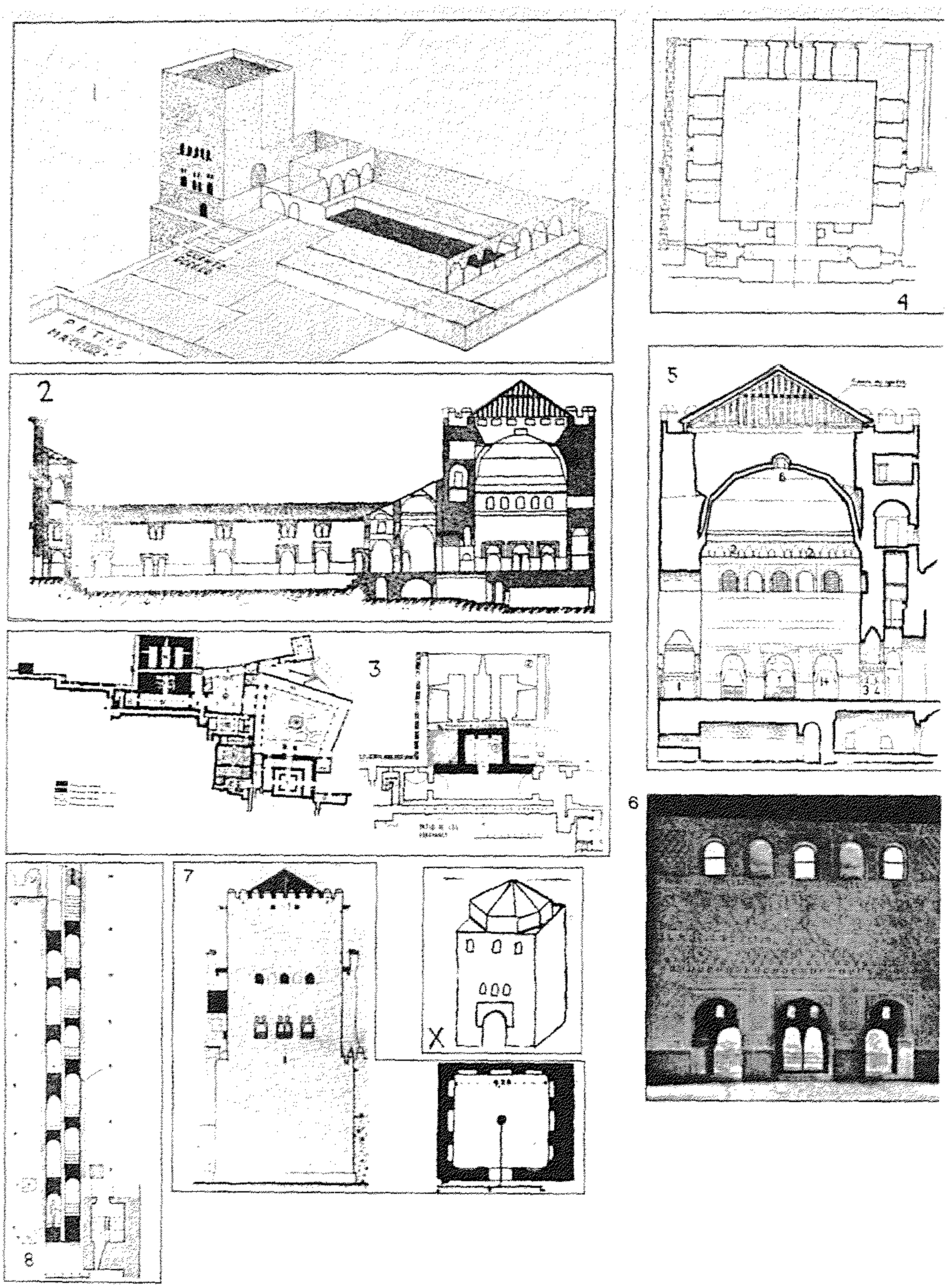




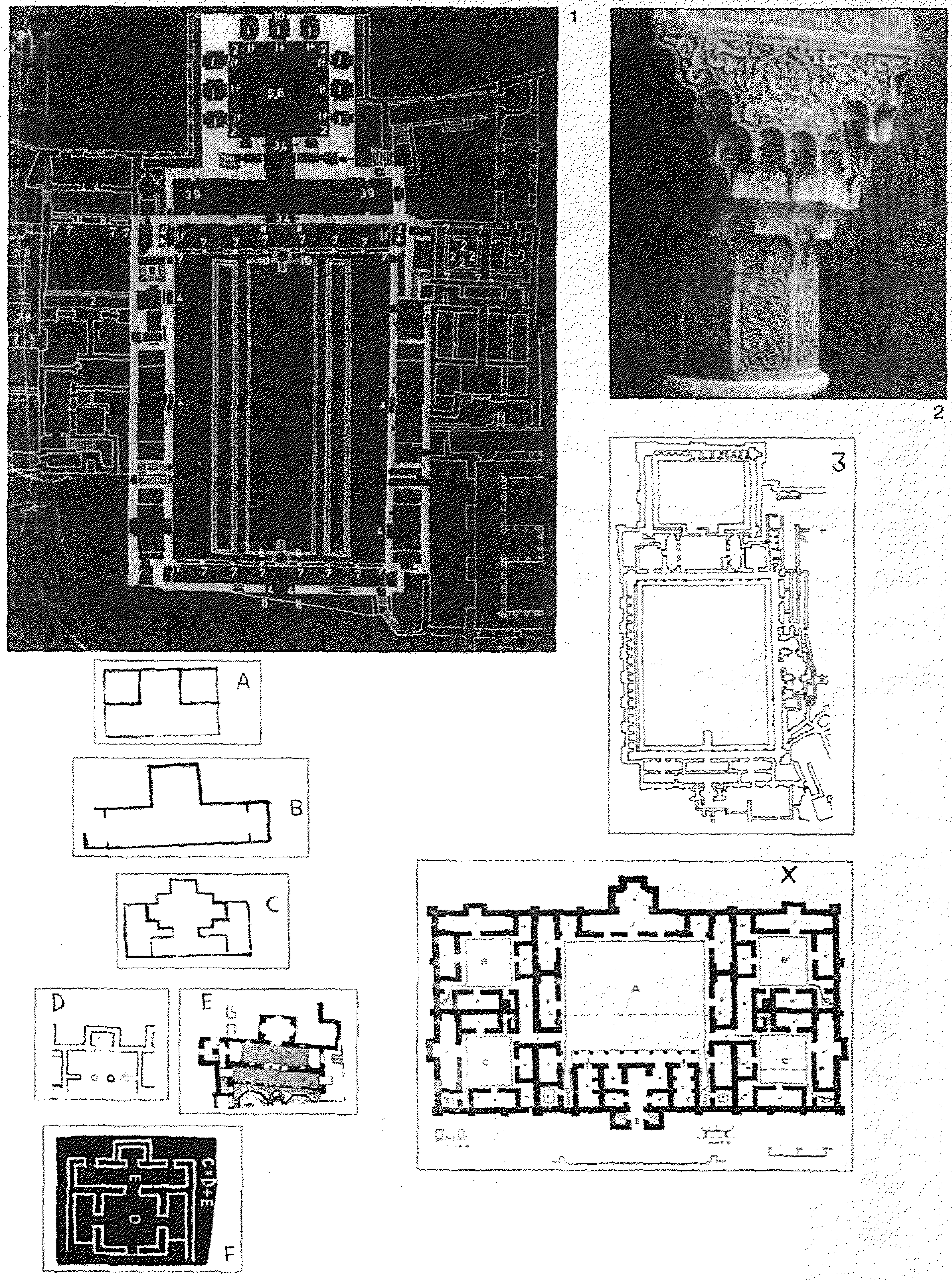



4

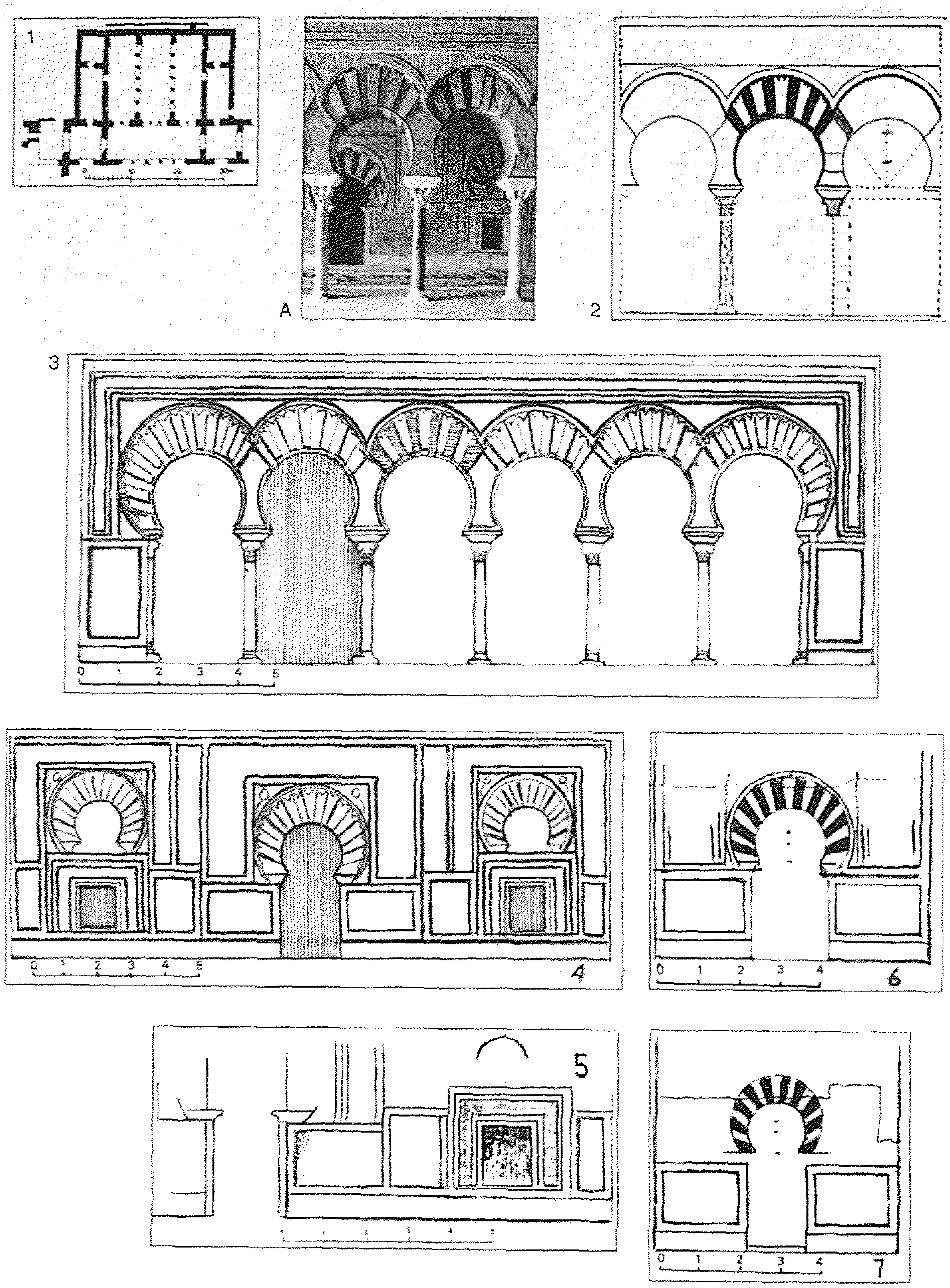
العمارة الناصرية. مدخل.



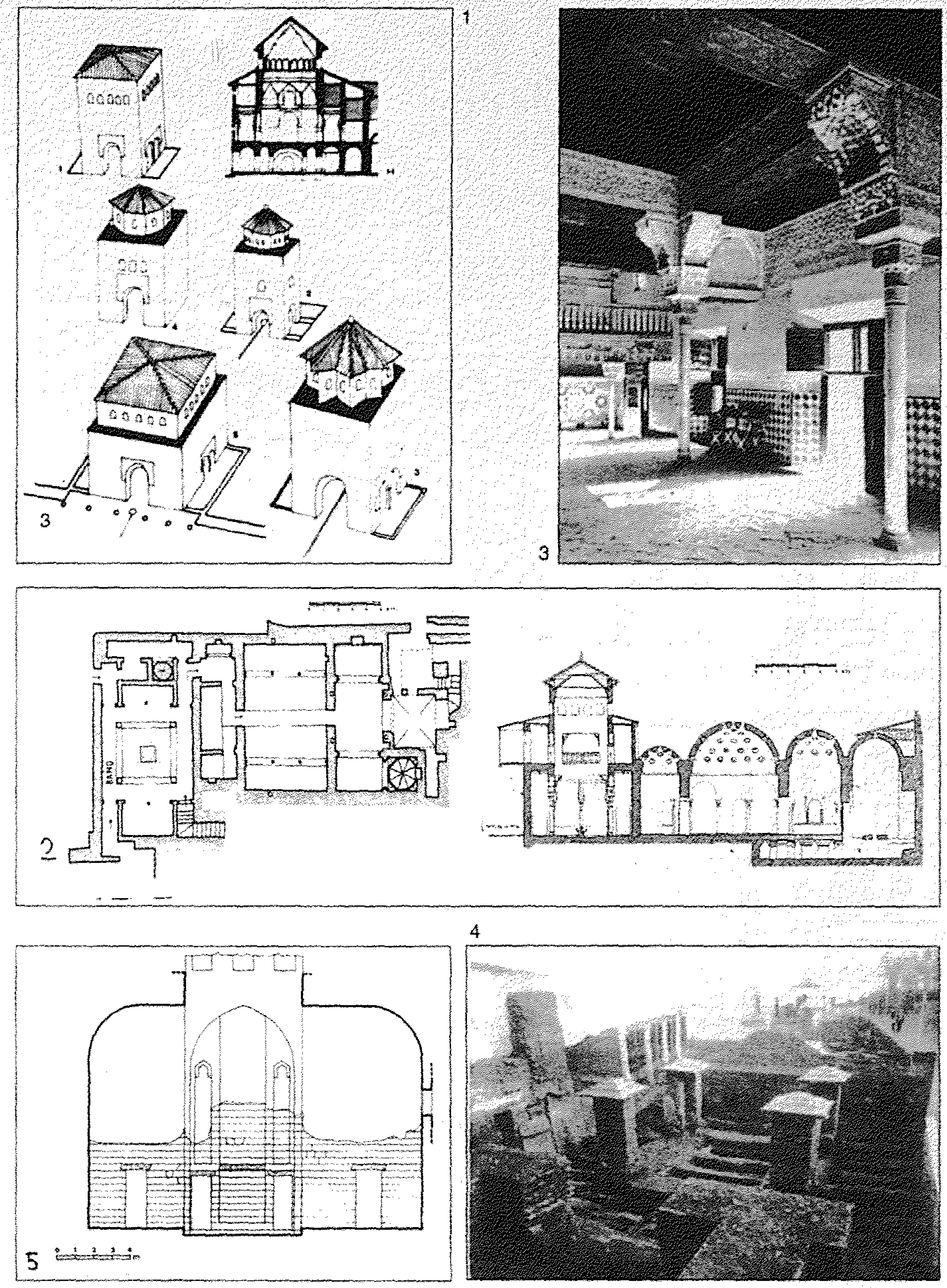
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٤ – قصر قمارش).



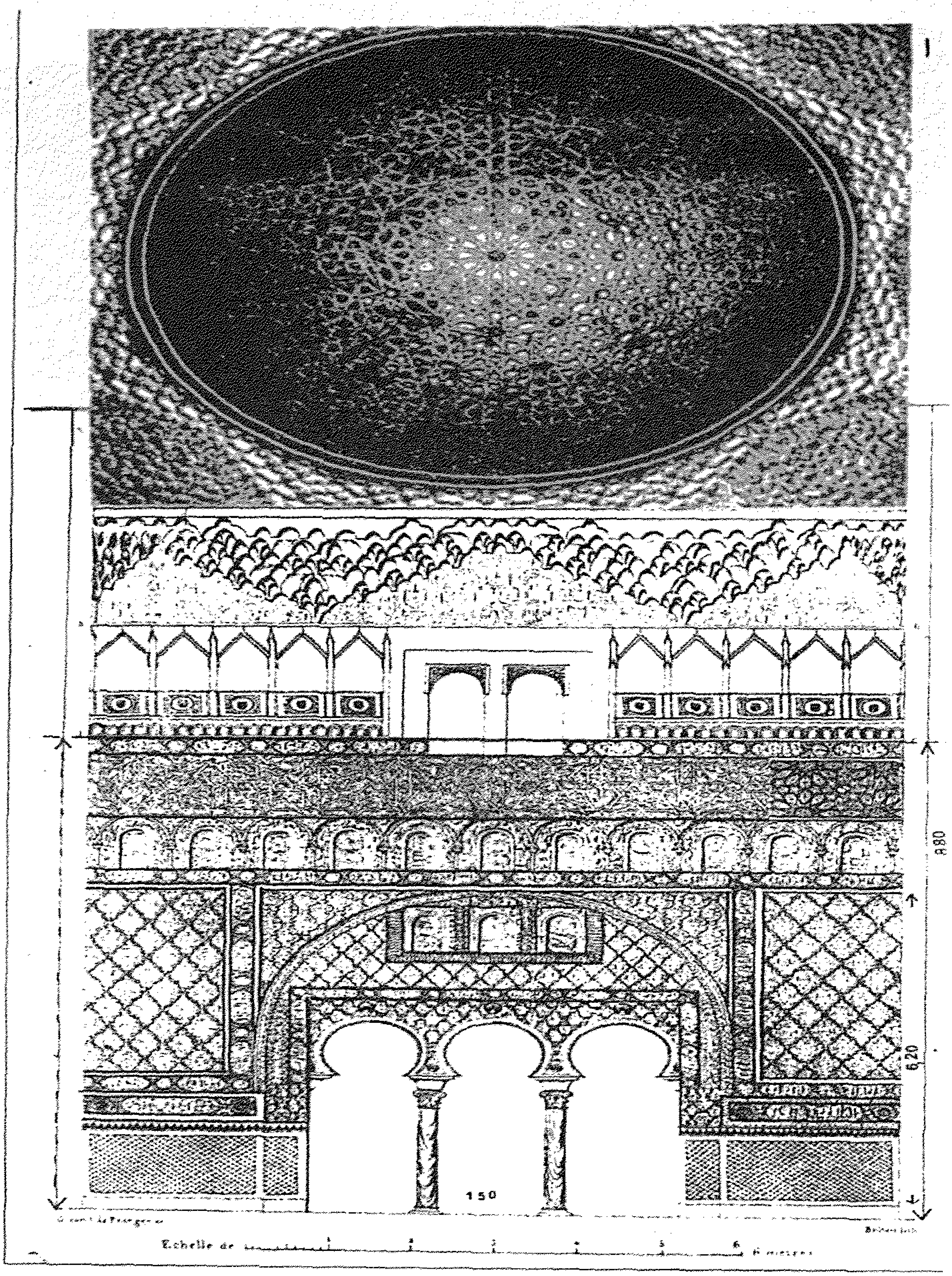
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٤ – قصر قمارش).



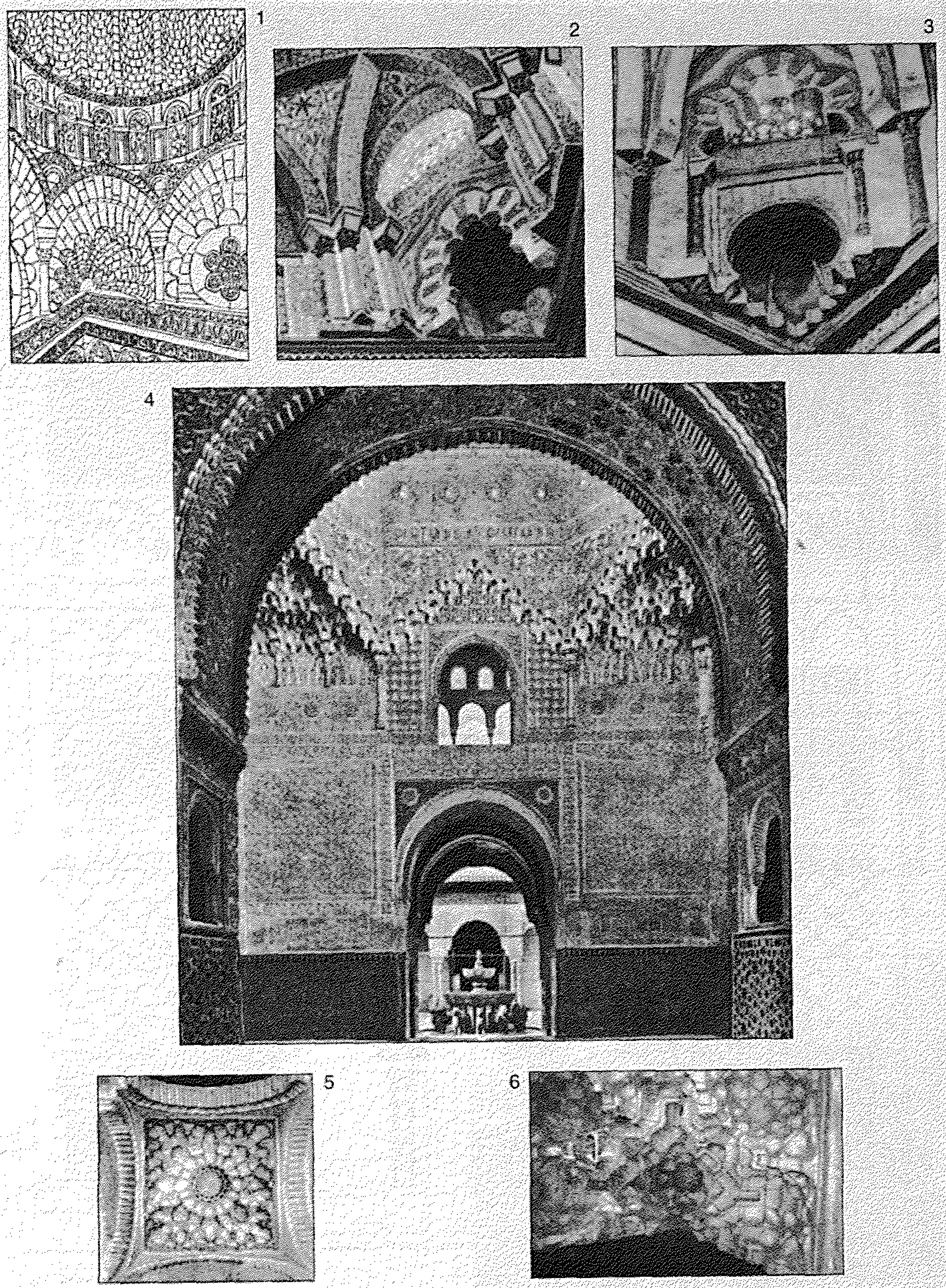
الصالون الكبير بمدينة الزهراء



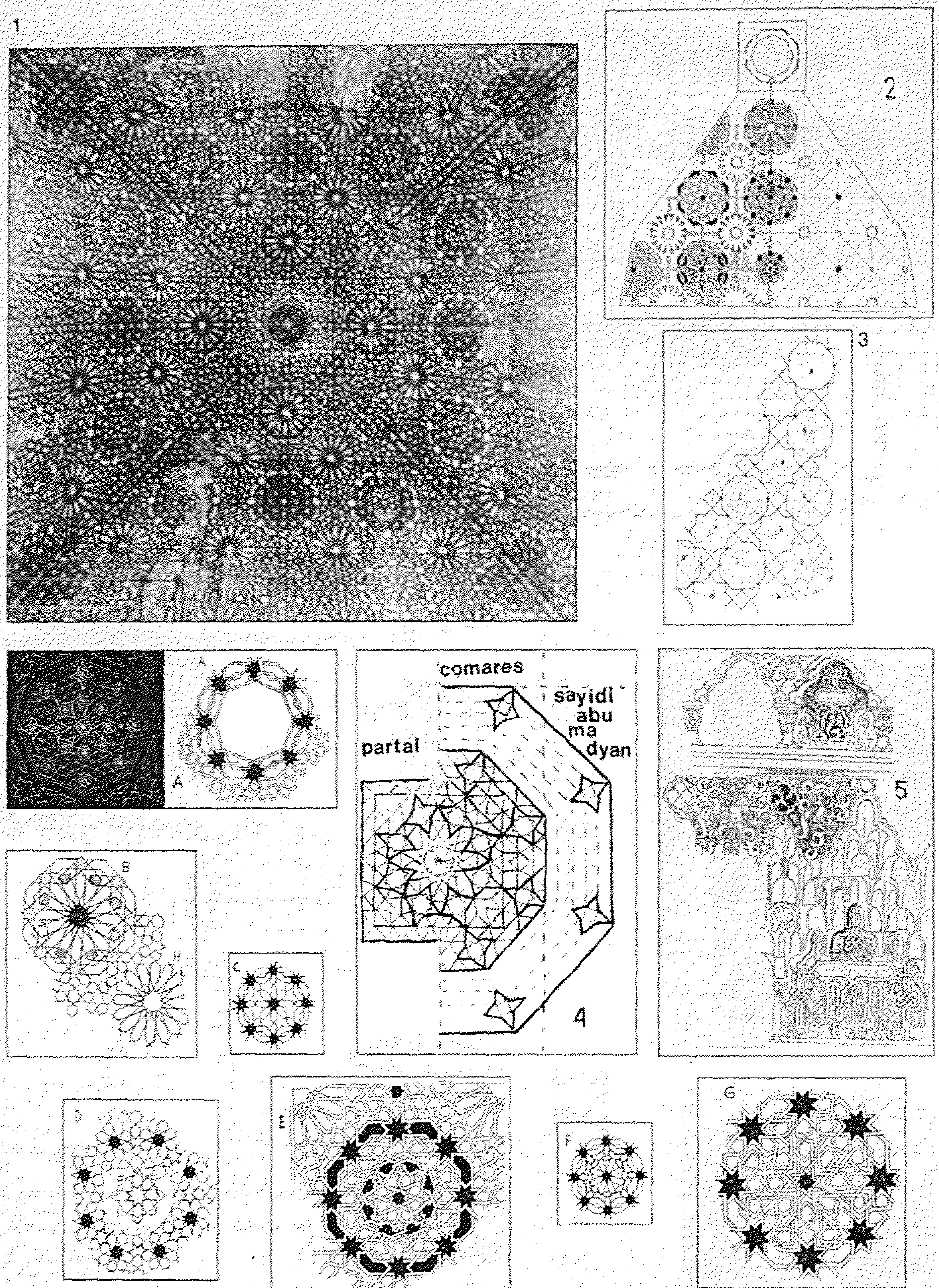
العمارة الناصرية، مدخل.



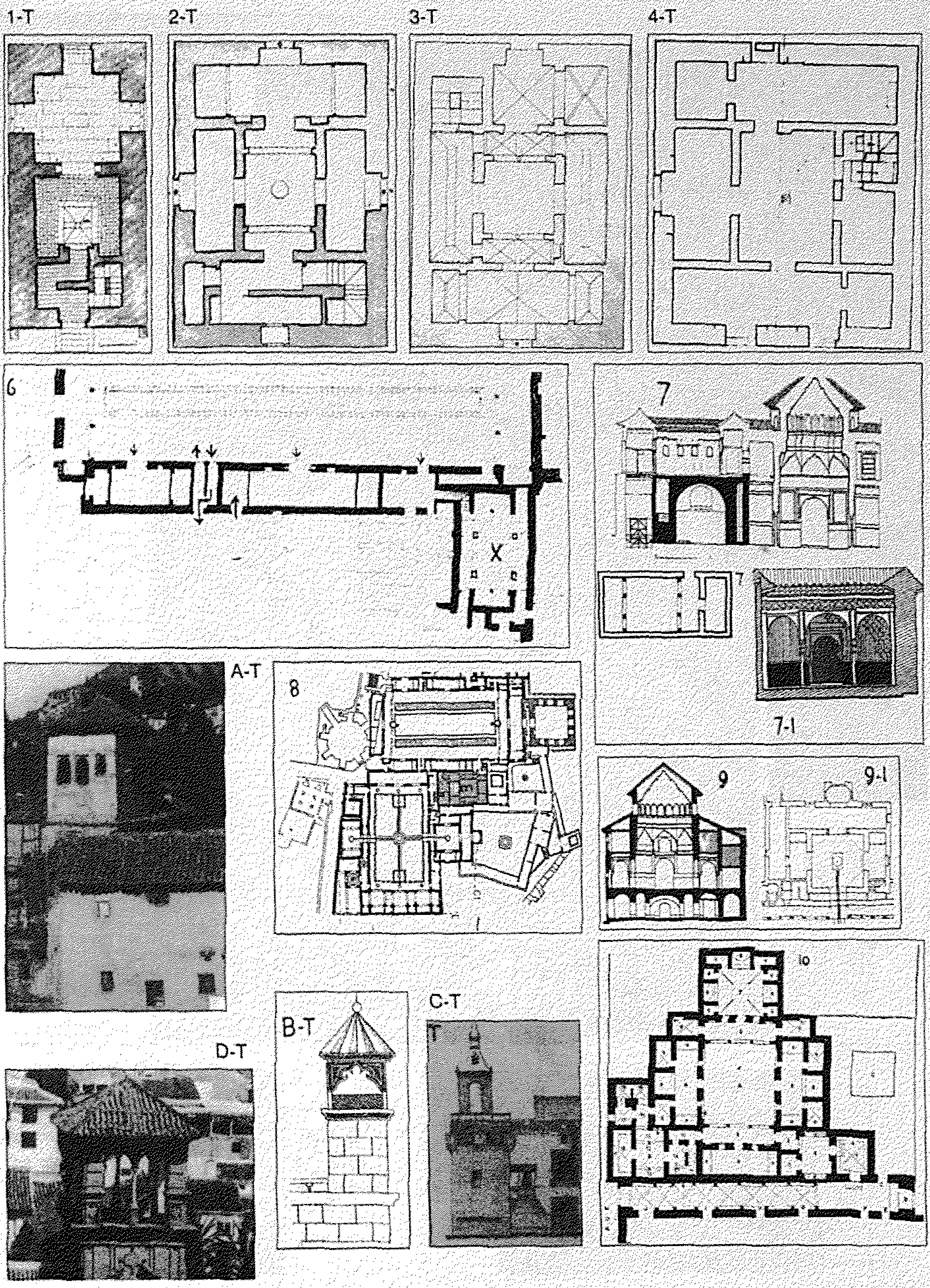
العمارة الناصرية. مدخل، (صالون السفراء - ألكاثاردى إشبيلية).



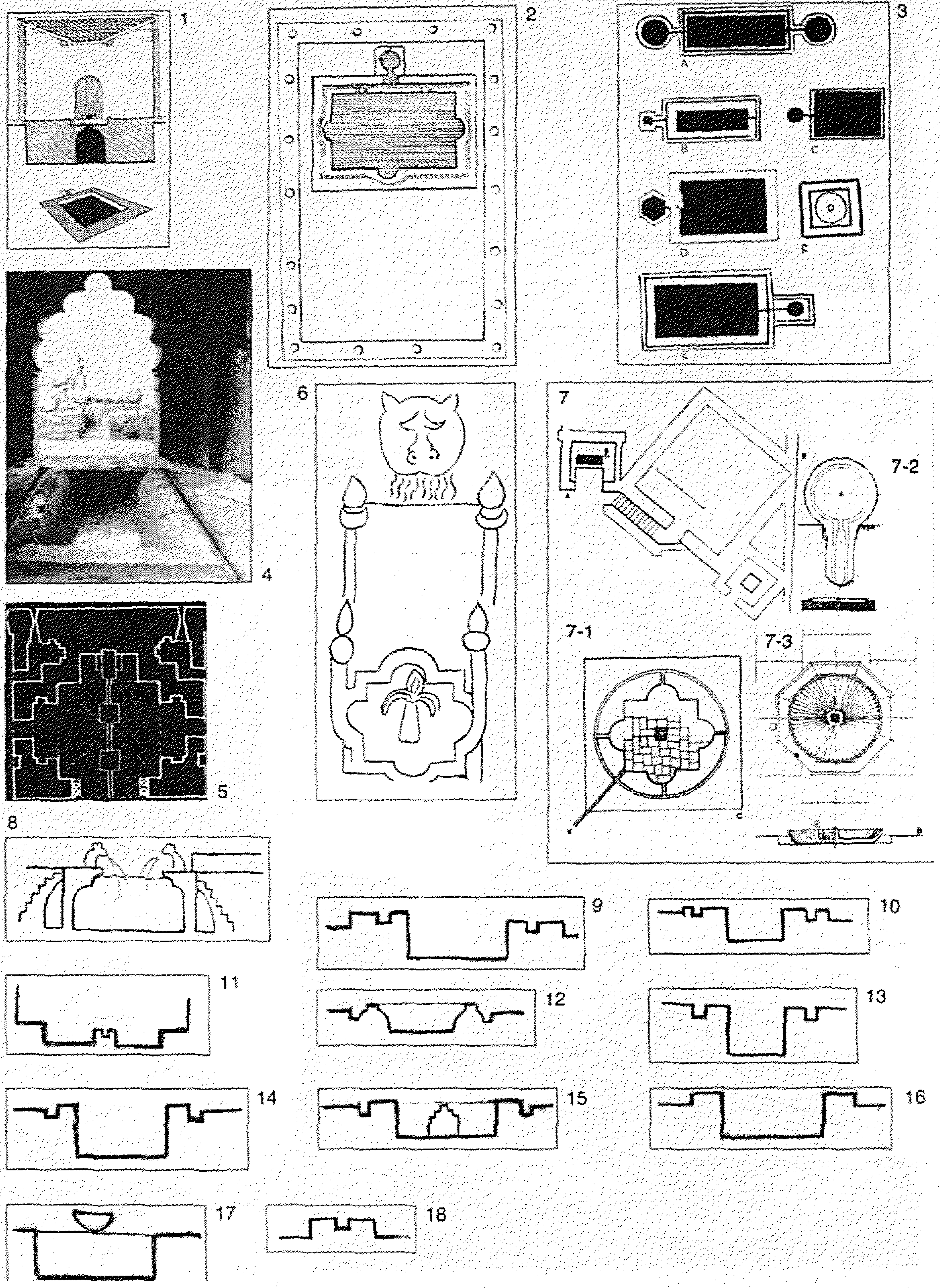
مدخل، مناطق انتقال وأعمدة معلقة، مقرنصات.



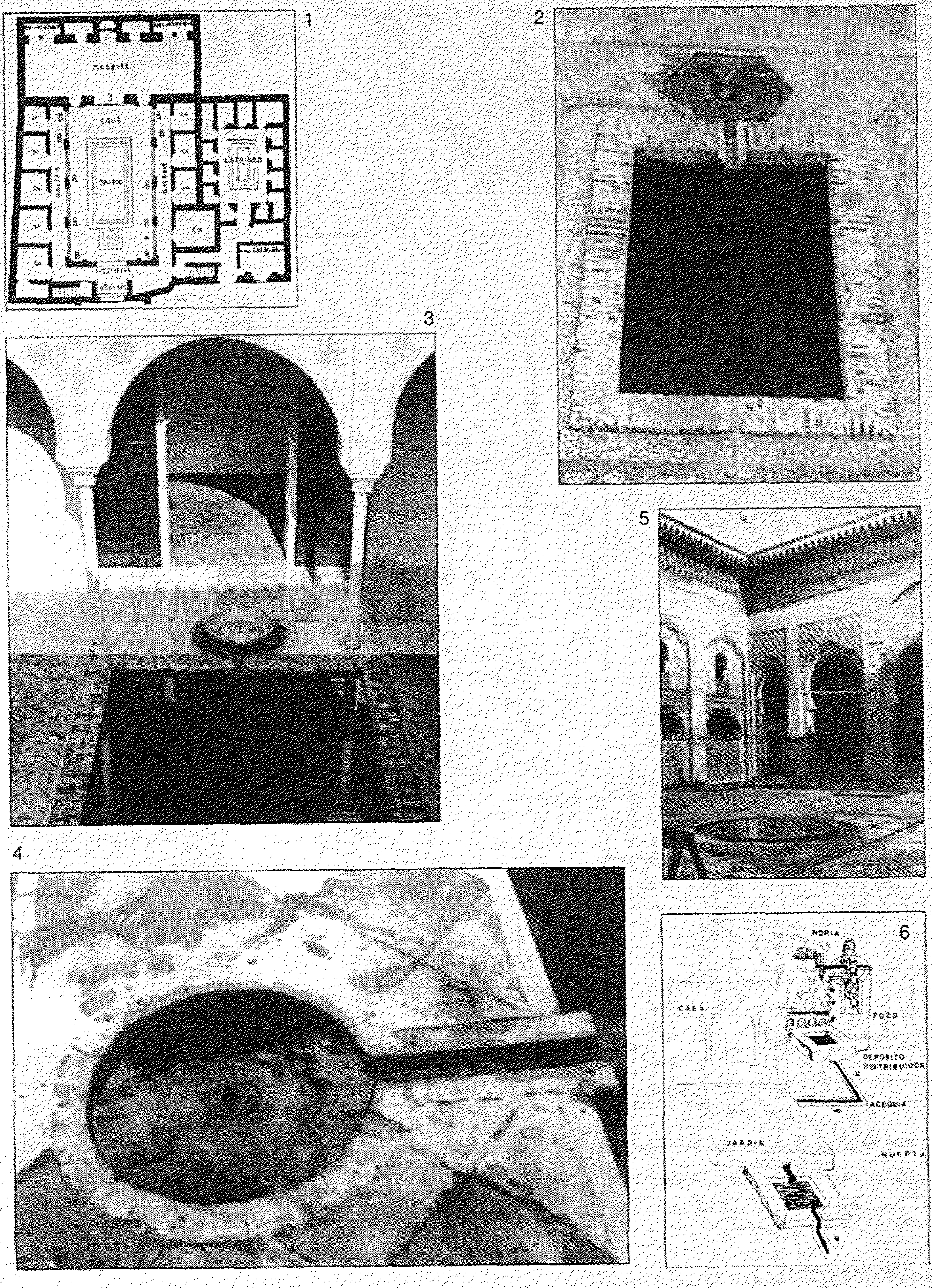
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٤) أسقف.



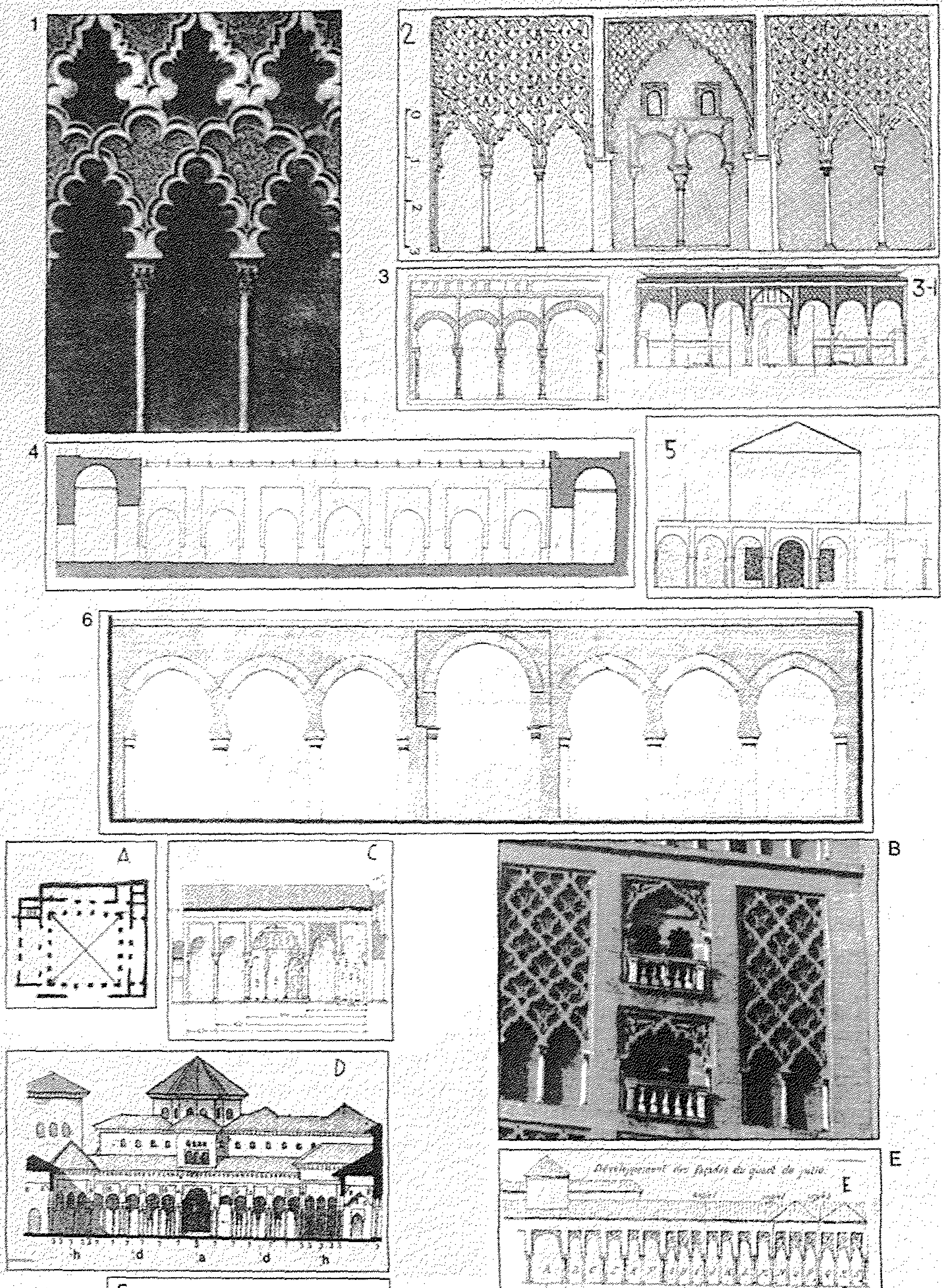
العمارة الناصرية، مدخل، (ق ١٤) مساكن.



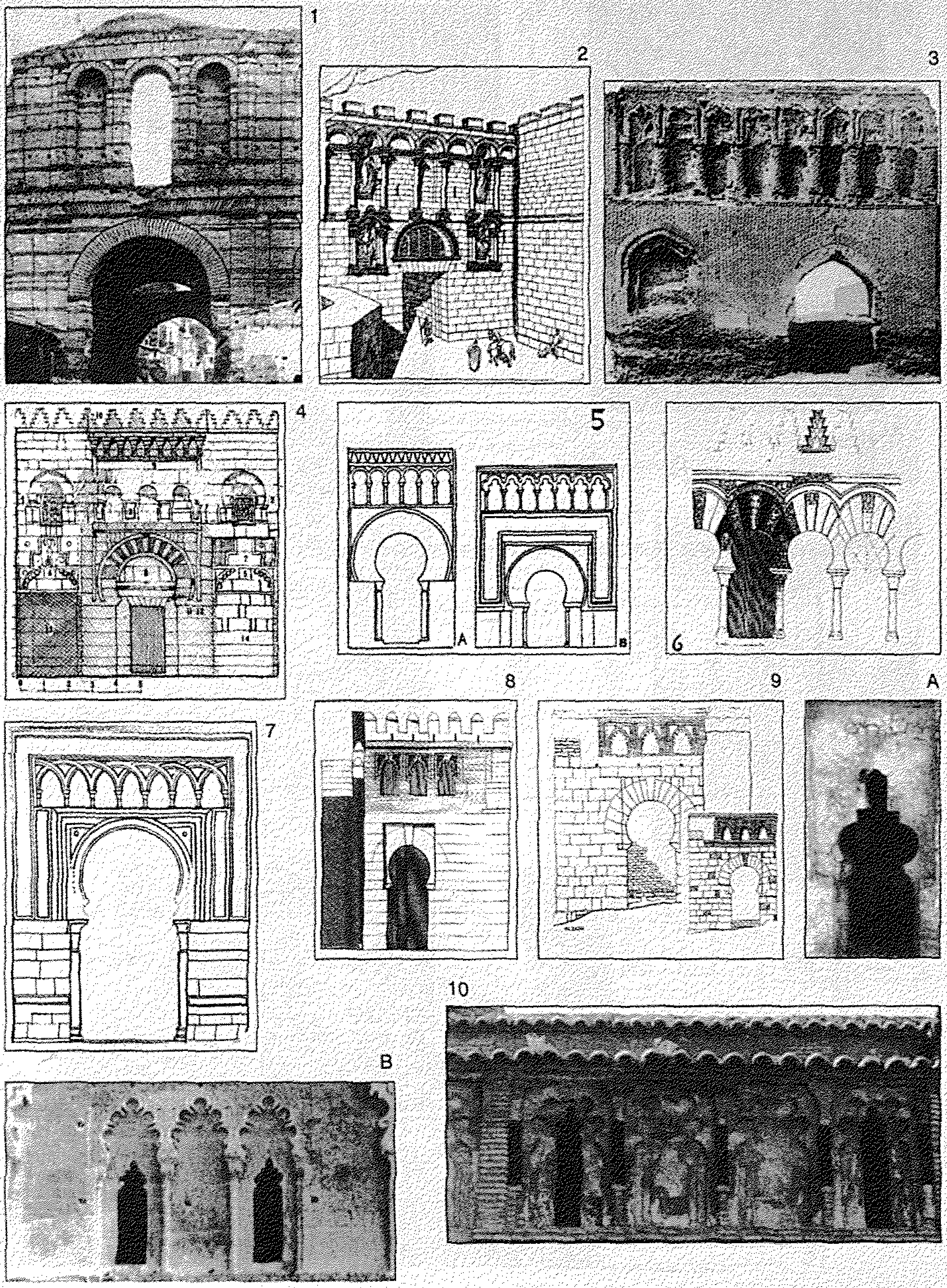
العمارة الناصرية. مدخل. الأحواض والبرك.



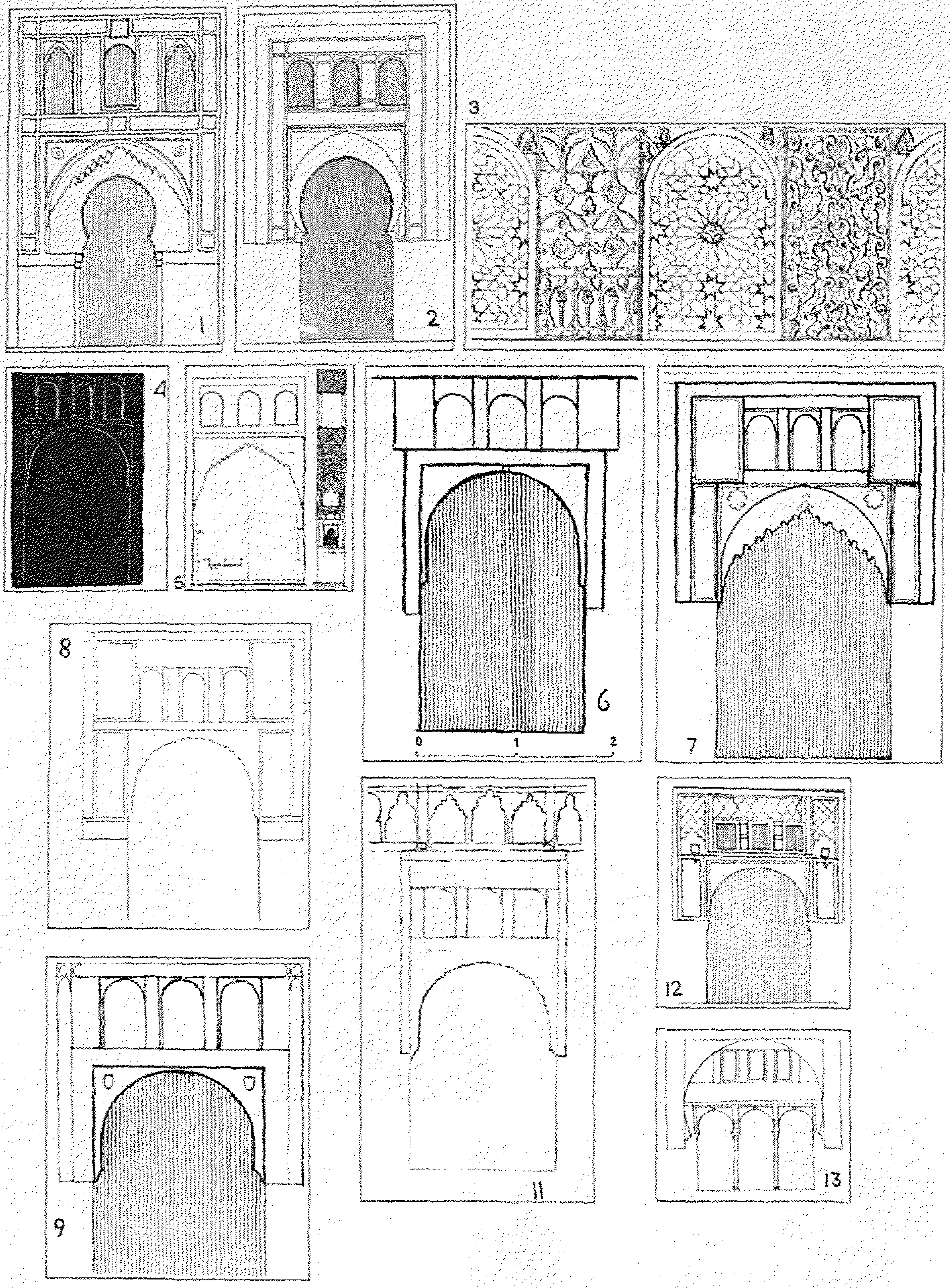
العمارة الناصرية. مدخل. الأحواض والبرك.



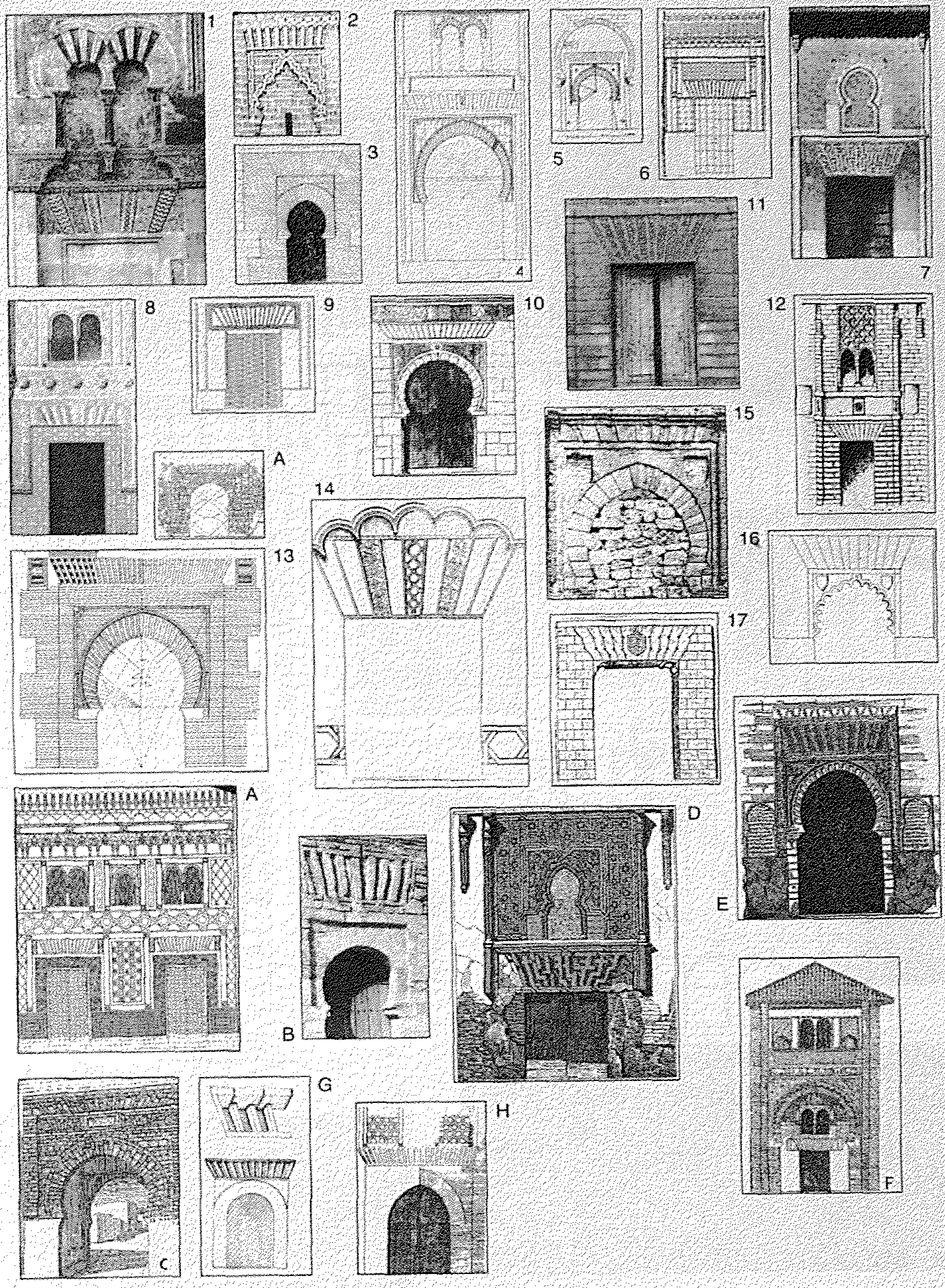
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٤)، بوائك.



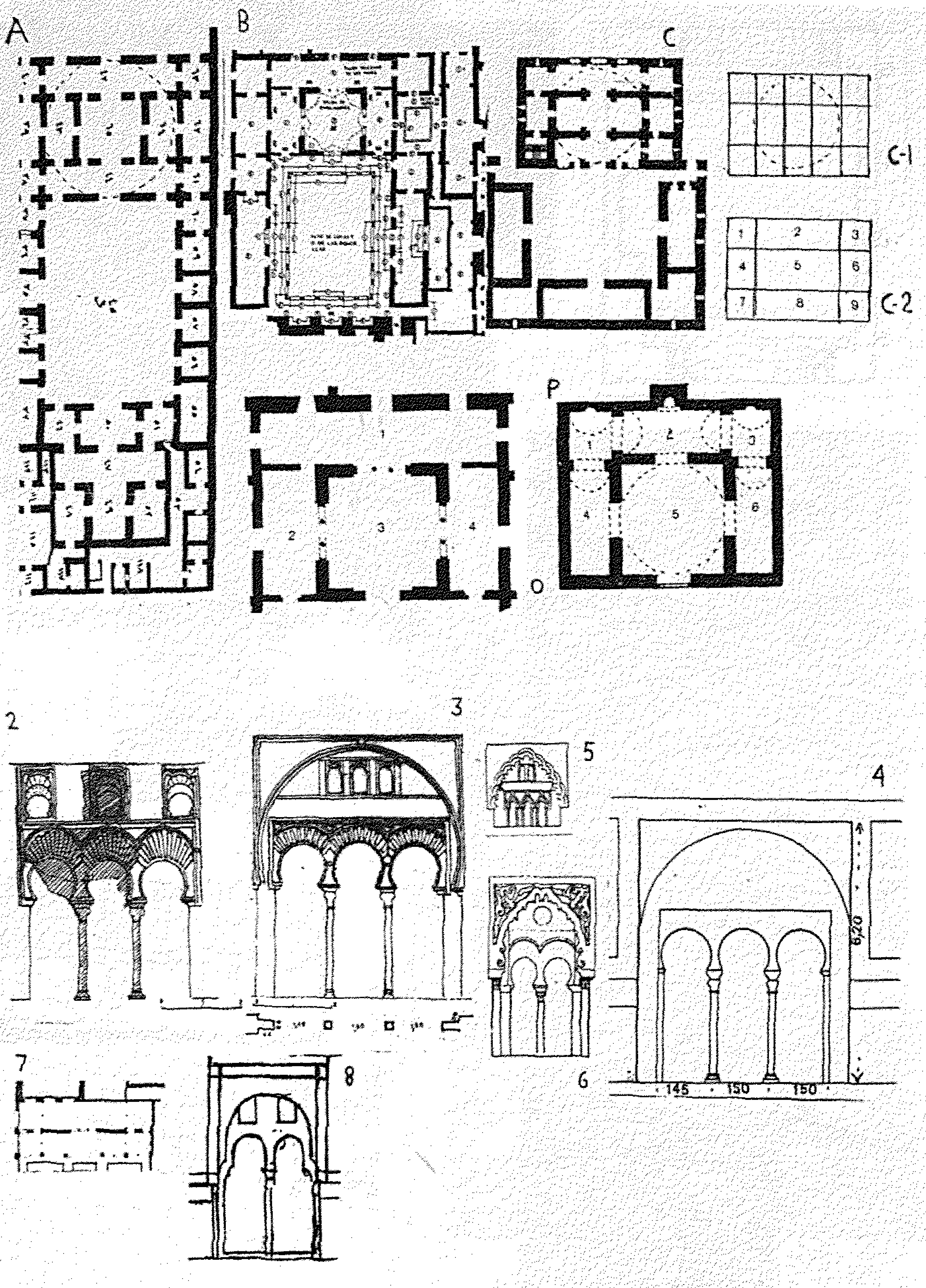
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٤)، واجهات.



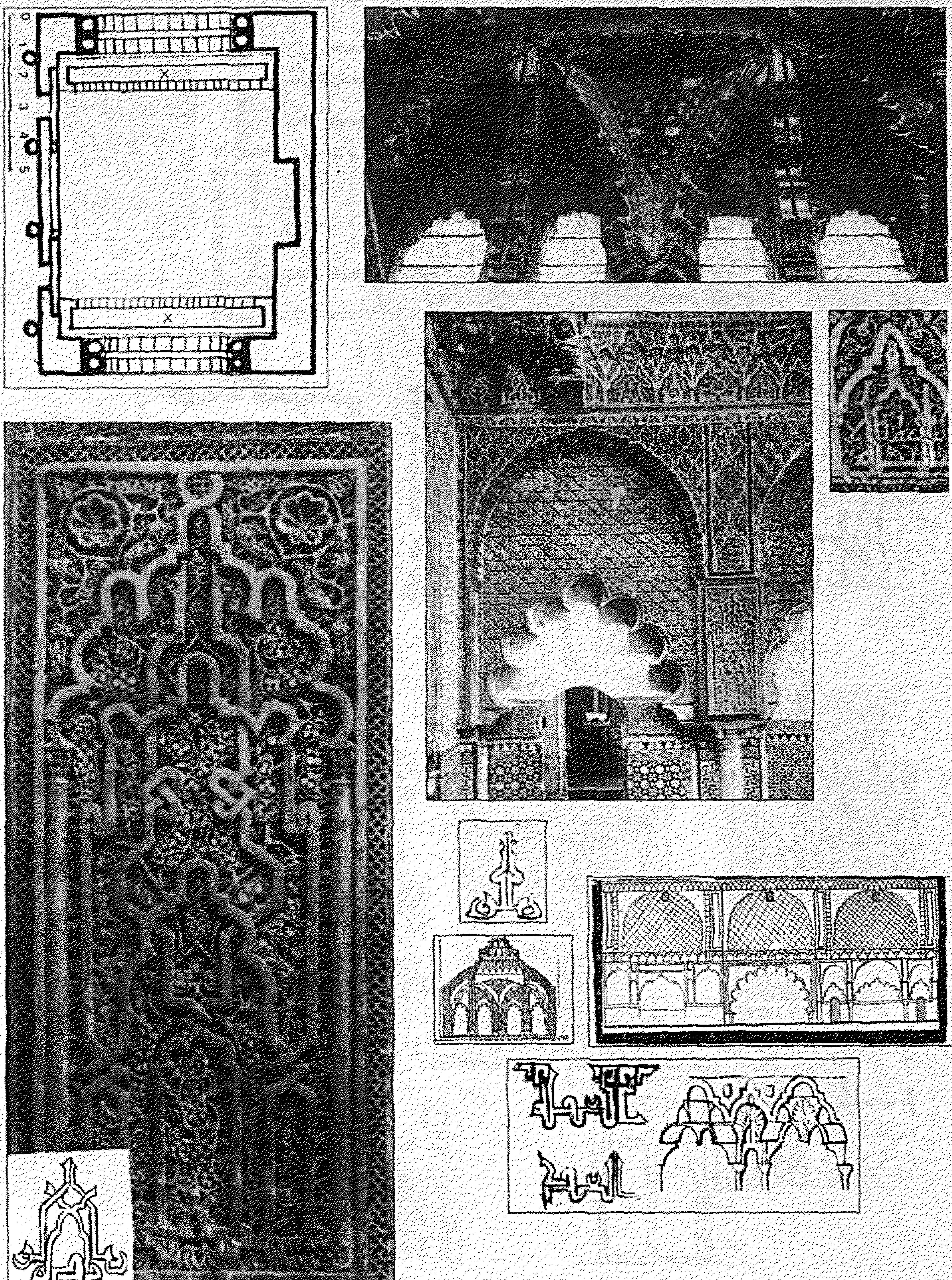
العمارة الناصرية. مدخل، (ق ١٤)، واجهات داخلية.



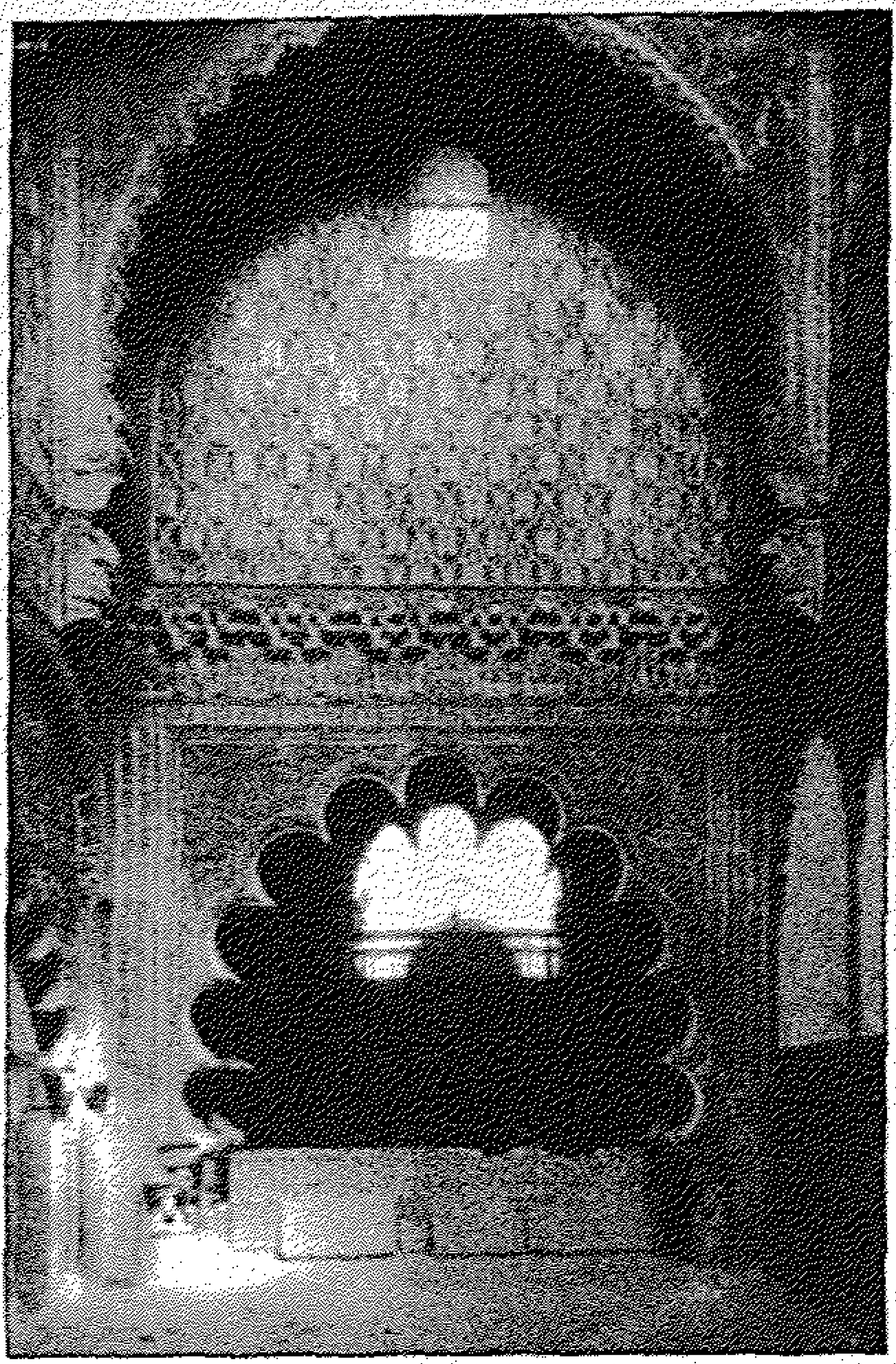
دراسة للواجهات الخارجية الإسبانية الإسلامية.

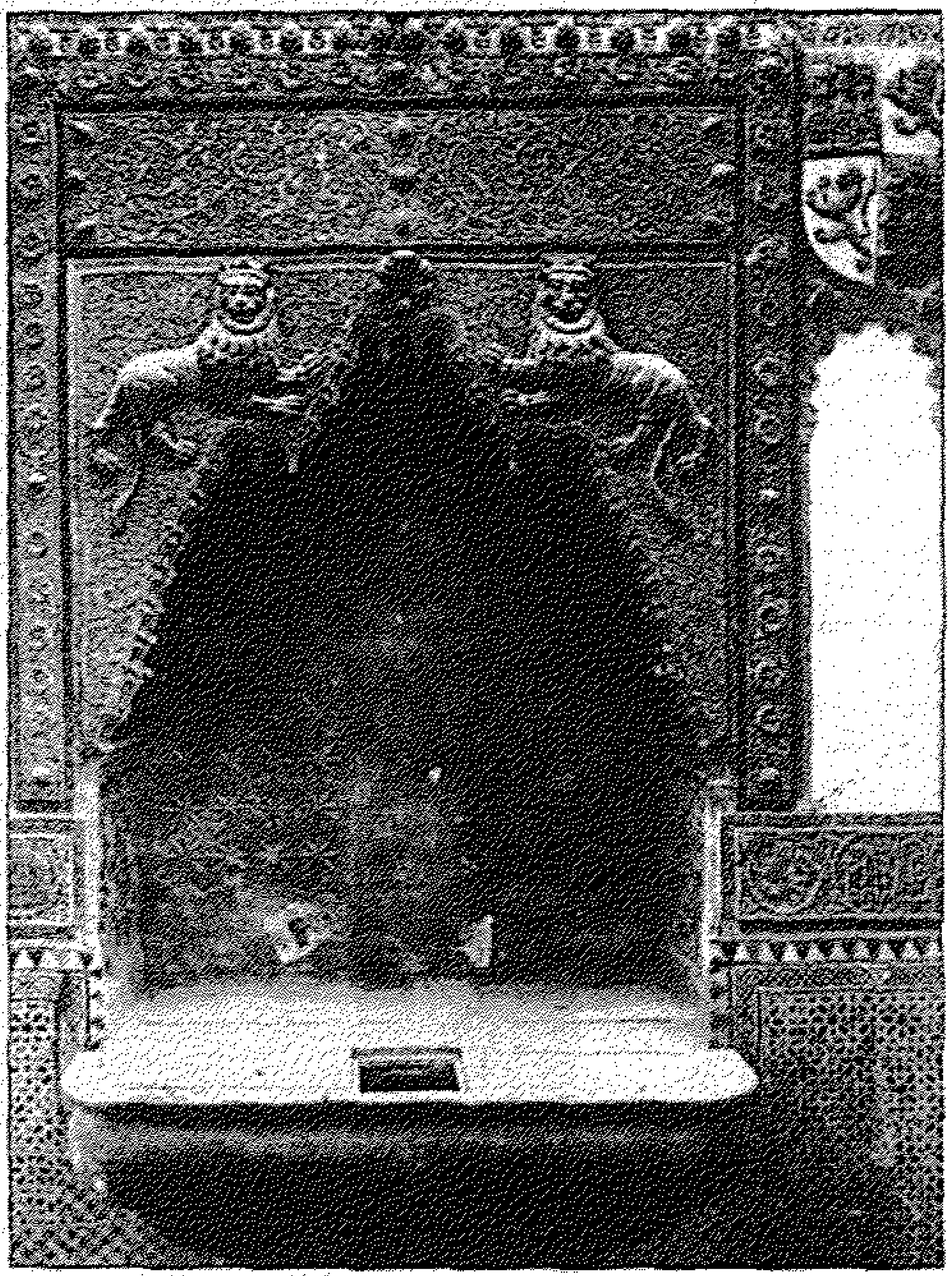


قصر بدرو الأول (المدجن – ألكاثاردى إشبيلية. **B.O.3,4**).

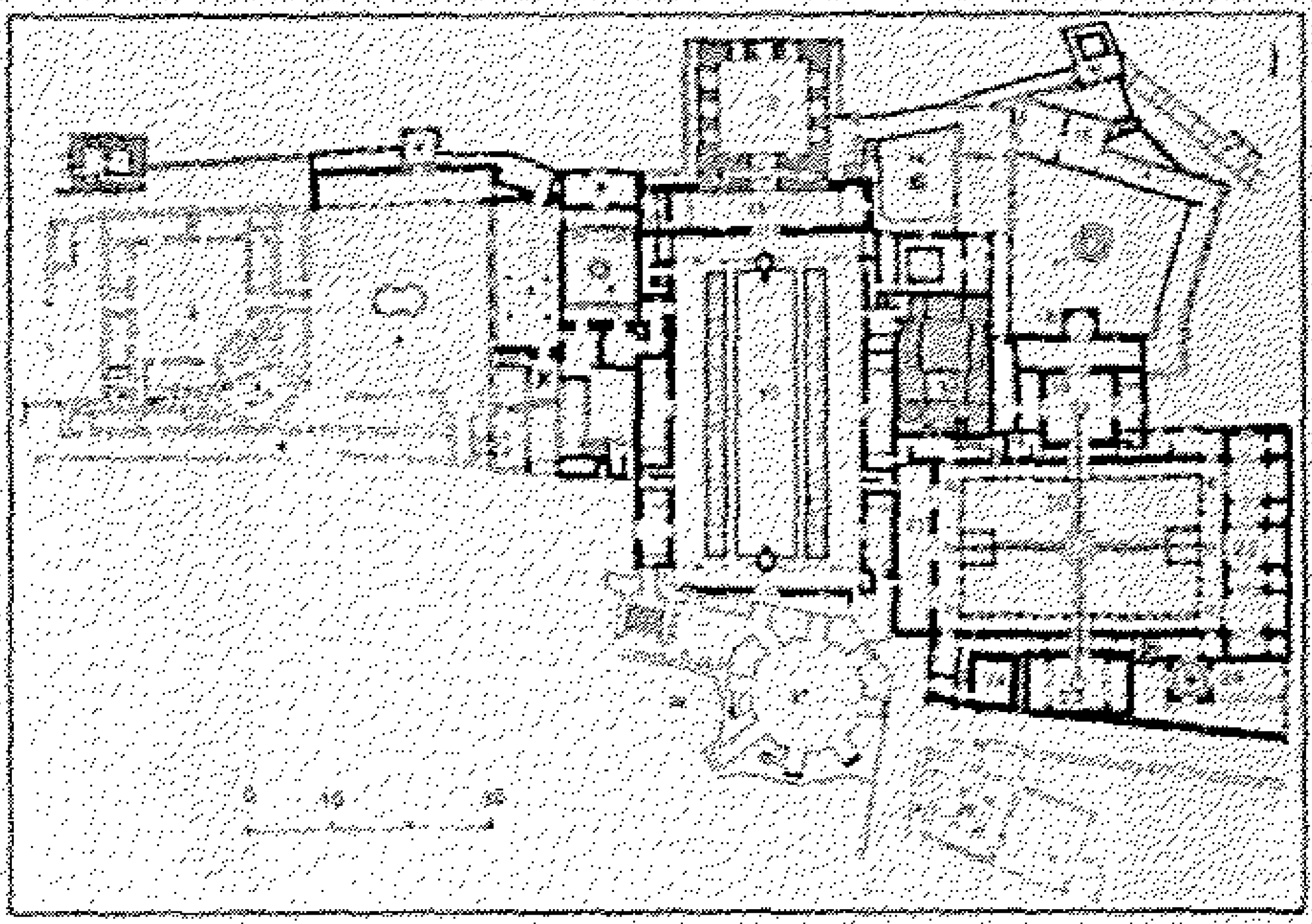


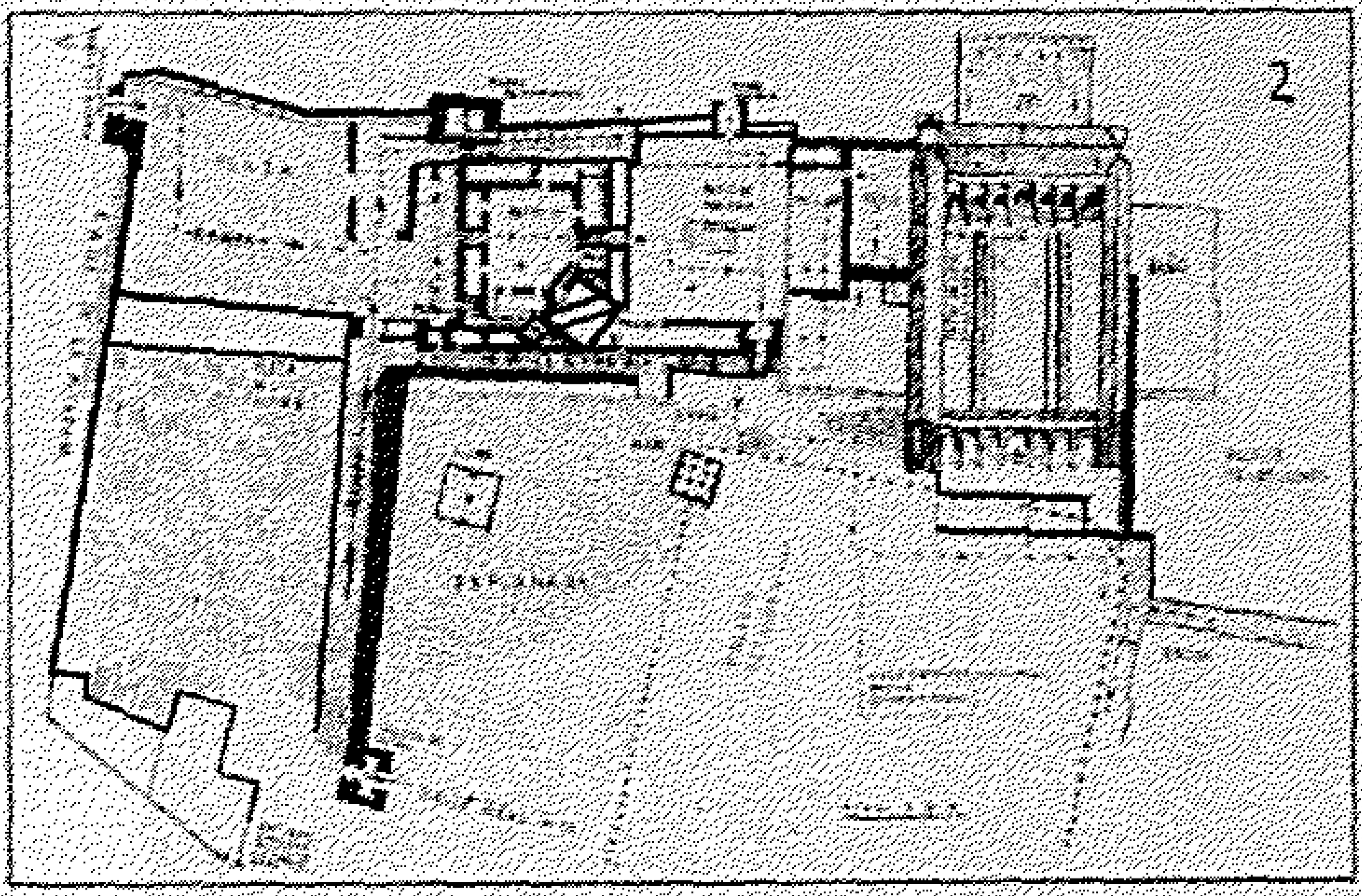
العمارة الناصرية – مدخل – المصلى الملكى بقرطبة



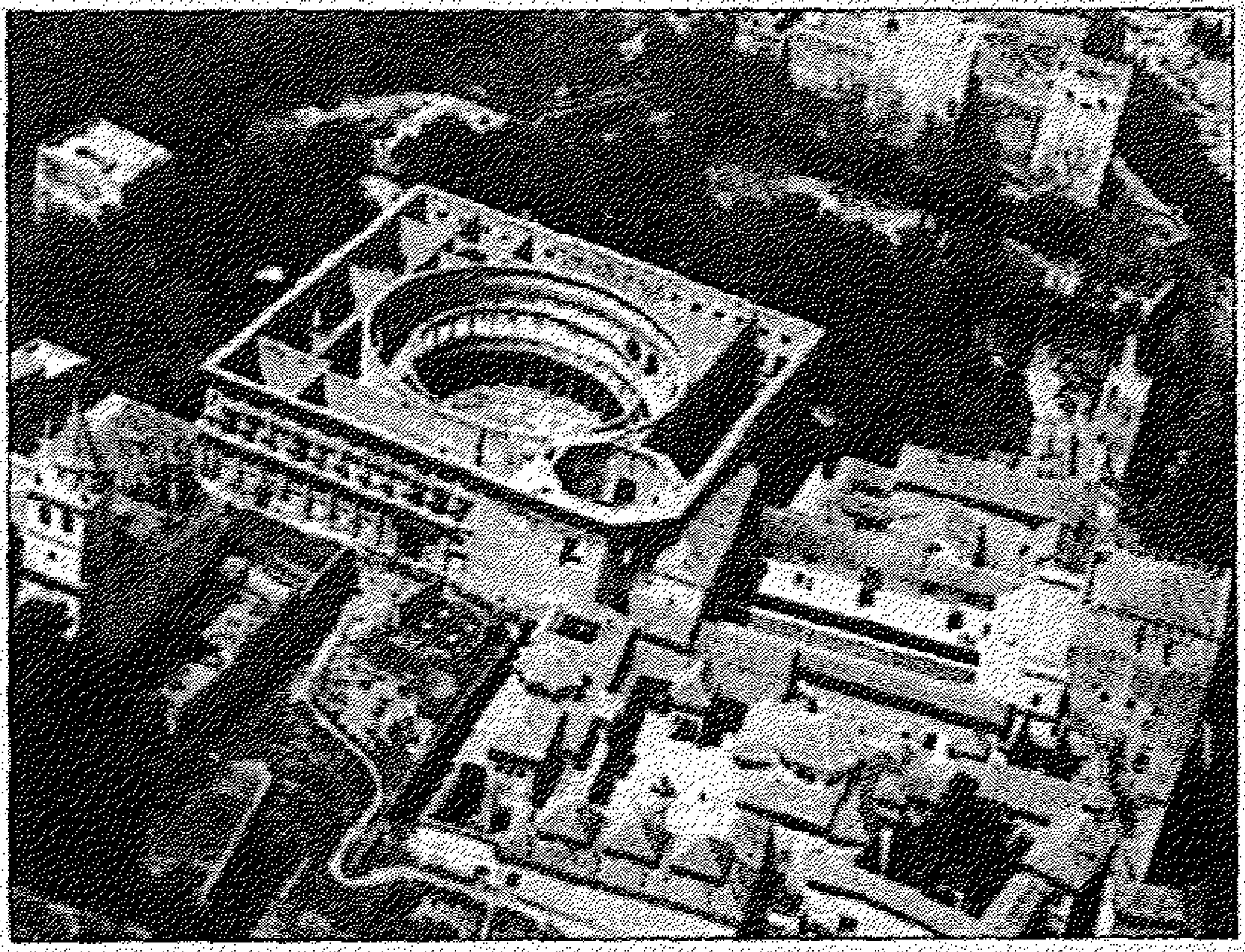


العمارة الناصرية - مدخل - المصلى الملكى بقرطبة



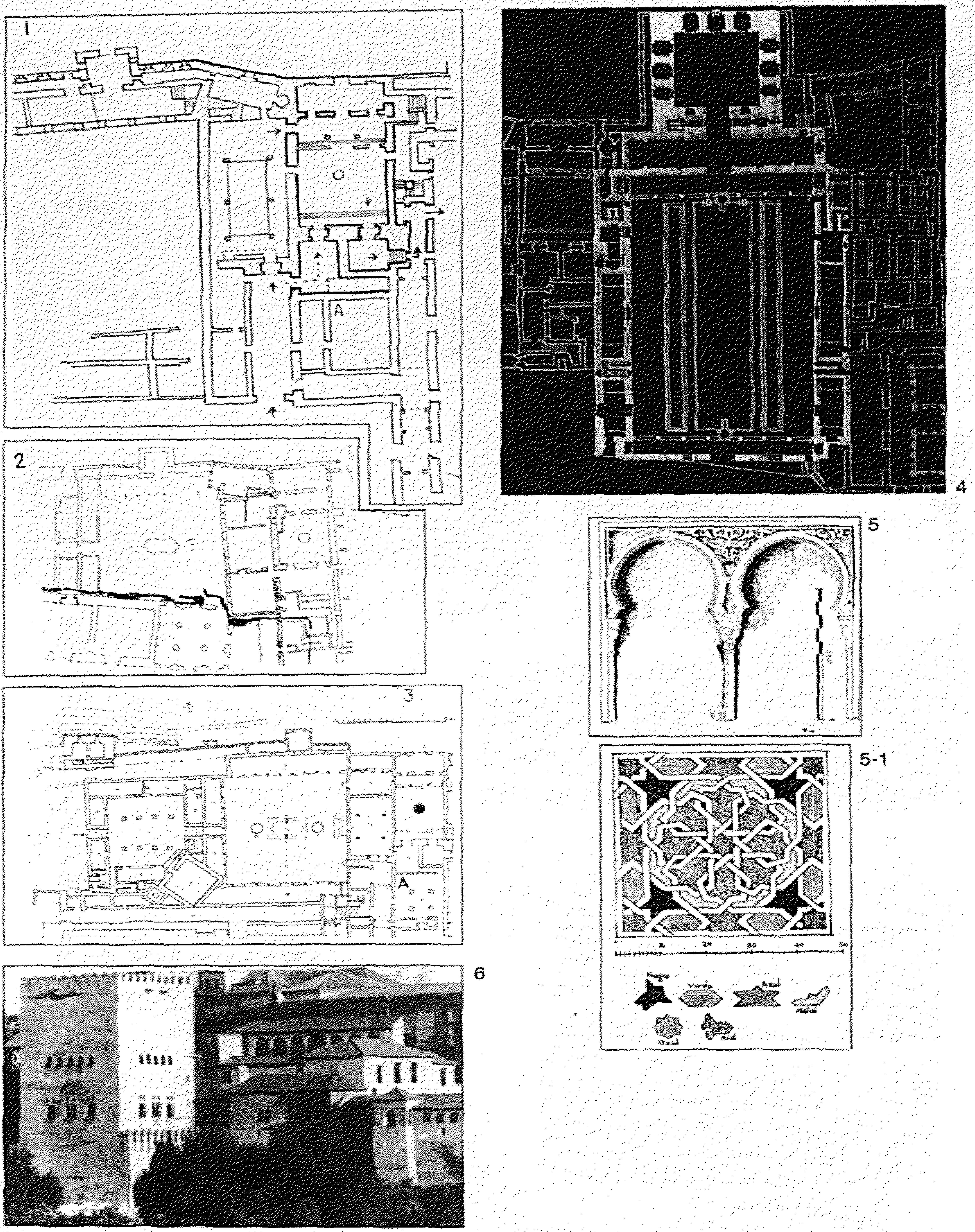


3

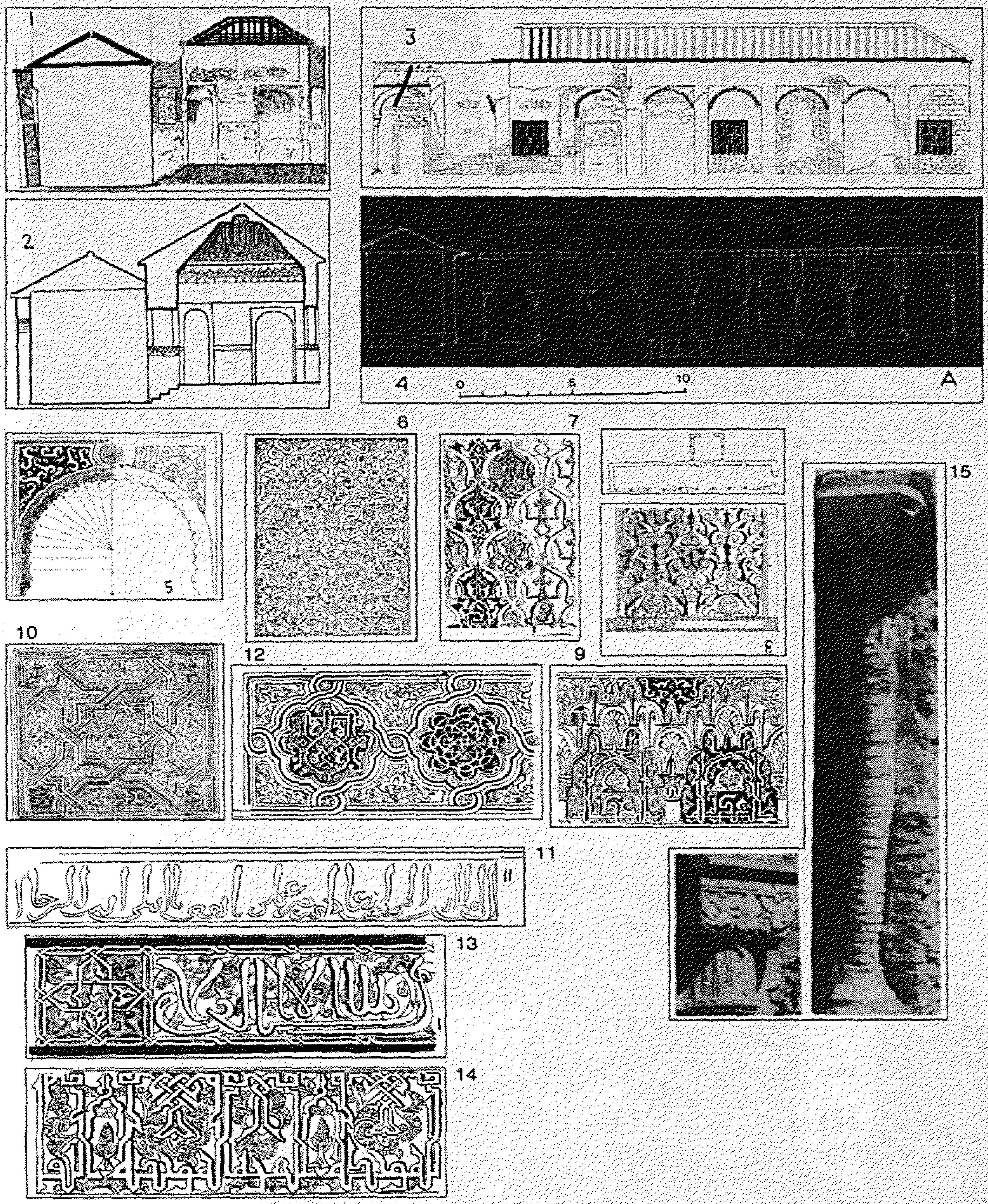


4

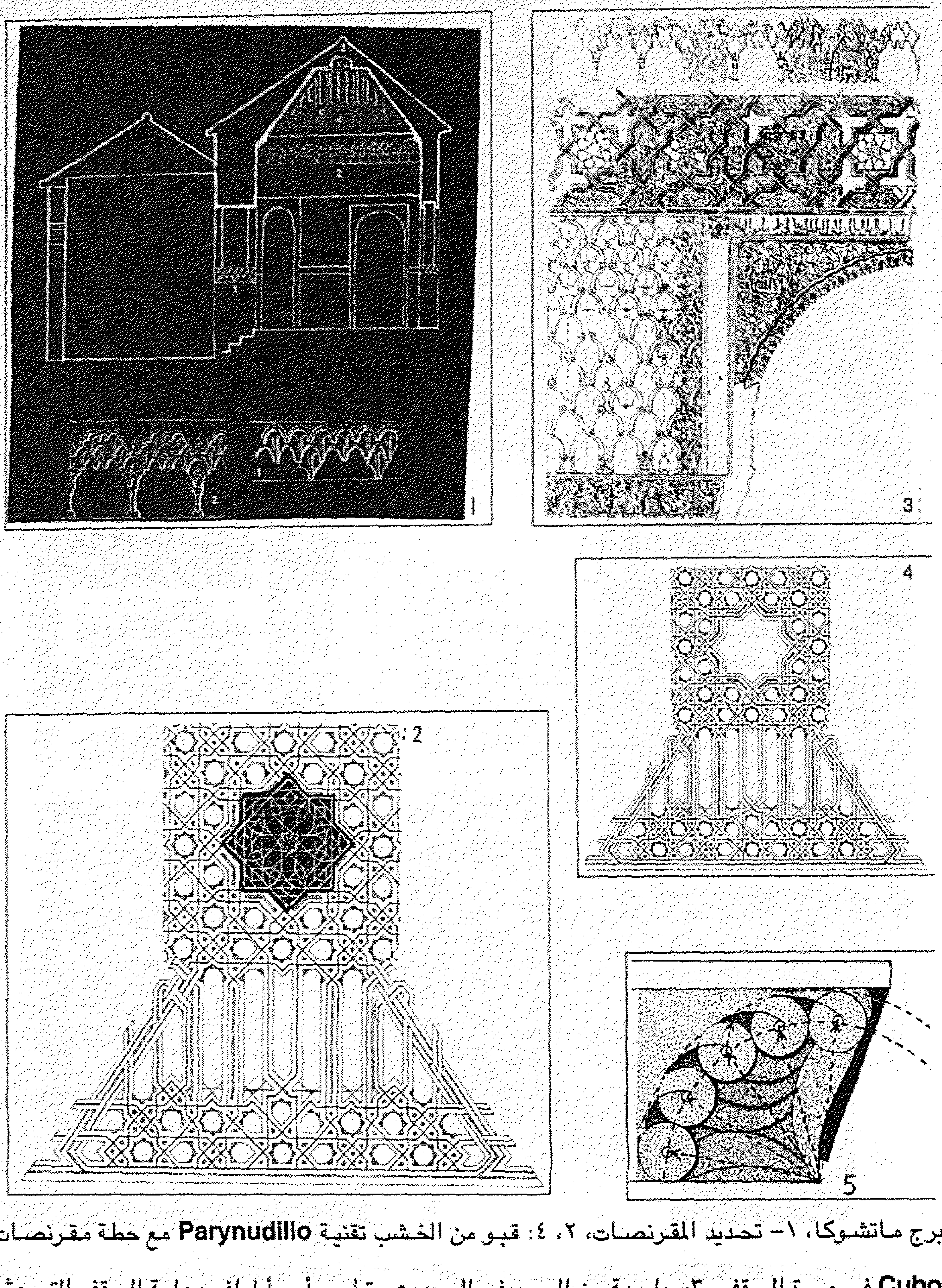
الحمراء: المداخل: ١: مخطط عام للمنزل الملكى الناصرى (تورس بالباس)، ٢- منشآت سابقة على عصر محمد الخامس (بابون مالدونادو)، ٣- منظر عام للمنزل الملكى ١٩٢٦م (تورس مولينا)، ٤- منظور مأخوذ من البيازين وجنة العريف.



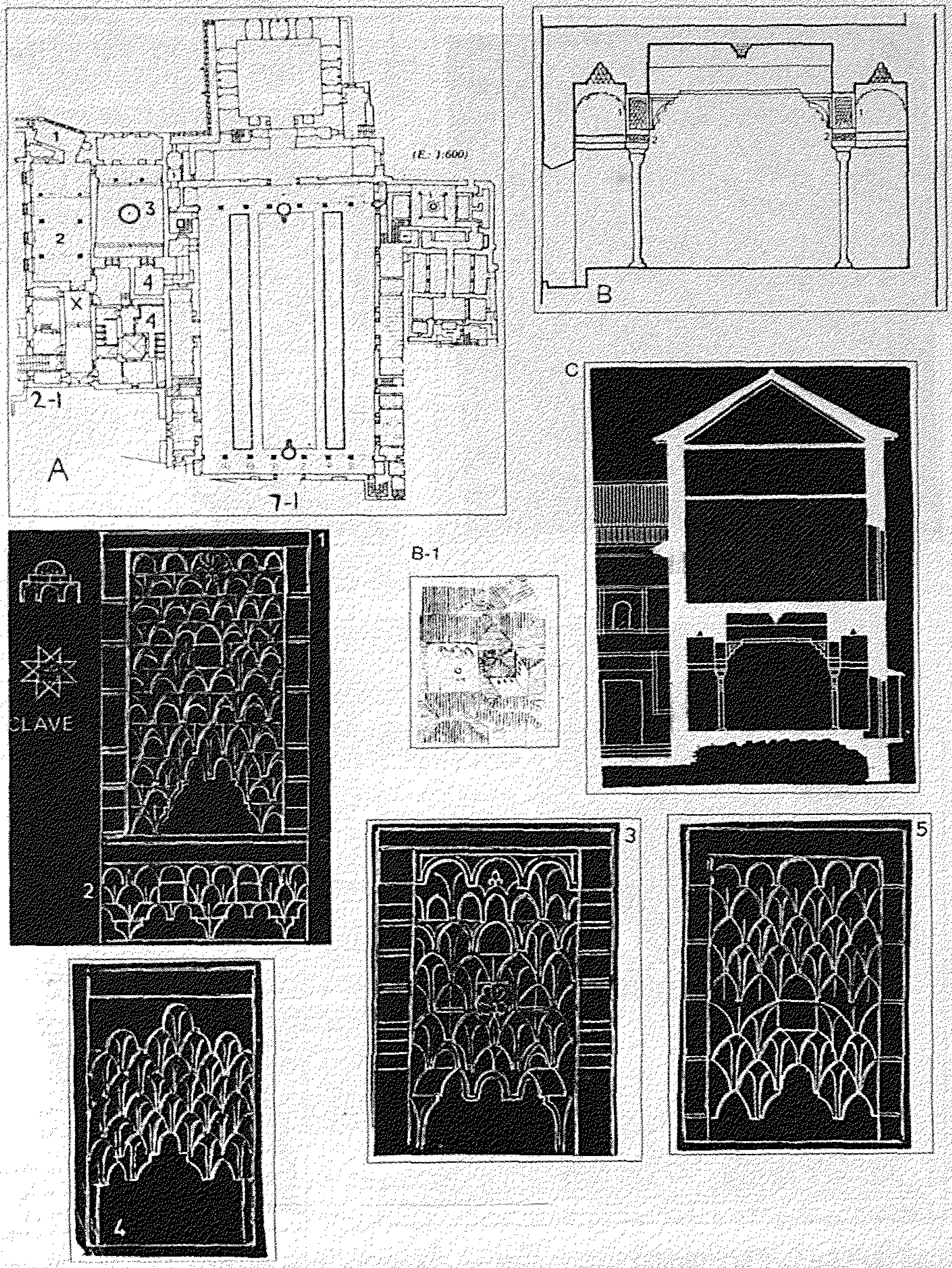
الحمراء. المداخل وميكسوار: ١- مخطط ١/٢٥٠، ١٩٢١ (موديستو ثنديا)، ٢- مخطط لقصر ماتشوكا (١٥٢٨م)، ٣- طرح لمخطط لعام ١٣٦٢م بناء على تحليل نص ابن الخطيب (م. لويث و أ. أوريويلا)، ٤- مدخل لقصر قمارش، ٥- عقود ظهرت فى صحون المدخل، ٥-١: التكسية: ظهرت فى صحون المدخل، ٦- منظر لبرج قمارش وبرج ماتشوكا من البيازين .



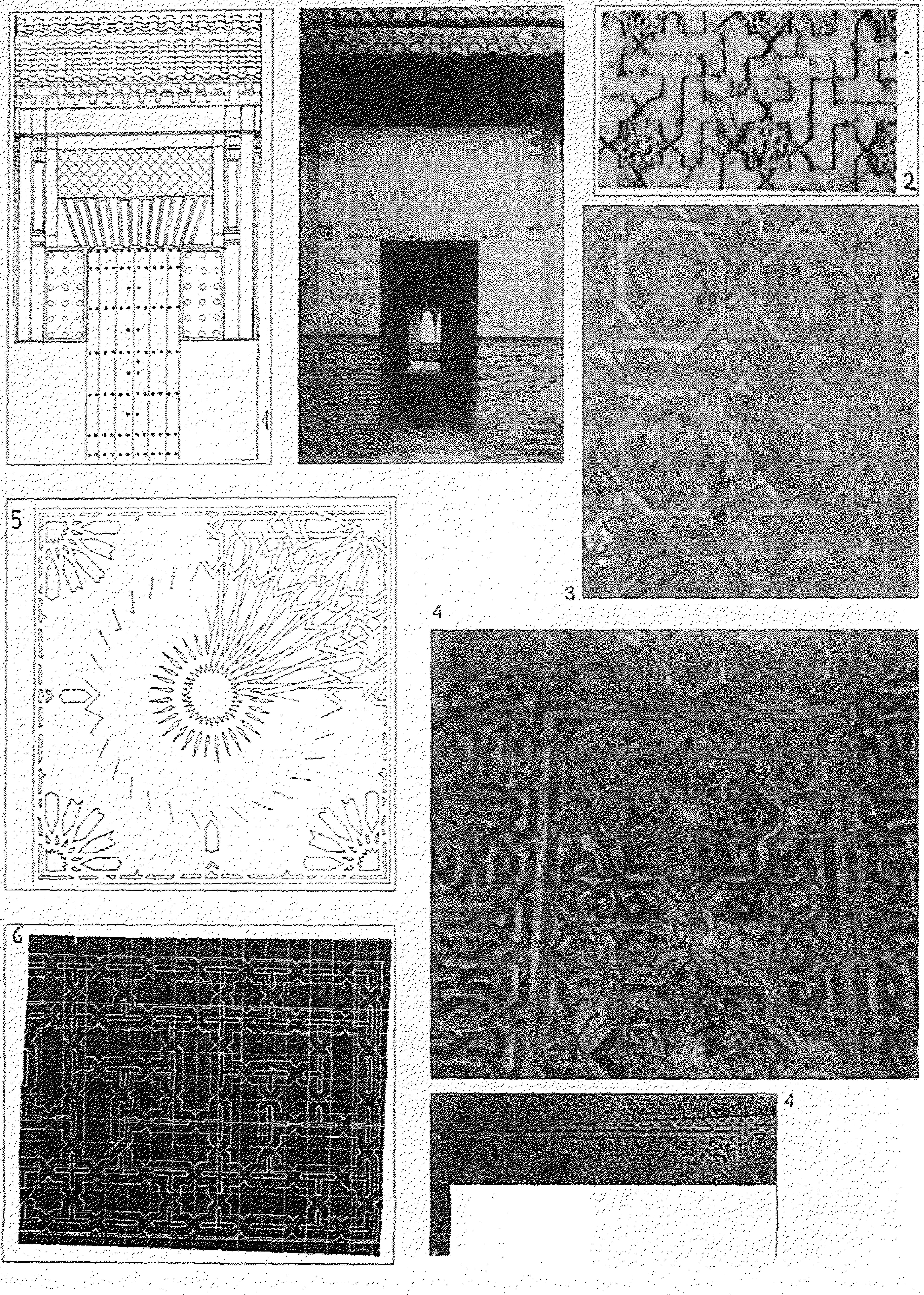
المداخل: بائكة وبرج ماتشوكا، ١- حالة البائكة والبرج فى ماتشوكا، ١- حالة البرج والبائكة ١٩١٧م (ز. بيلاثكيث بوسكو)، ٢- عملية تصوير للمكان بالرسم (ب. بابون)، ٣- حالة البرج والبائكة ١٩١٧م (بيلاثكيث بوسكو)، ٤- الوضع الحالى مع الأعمدة: A المخطط الخالى من ٥ إلى ١٤ - زخارف من الجص فى البرج (رسم إدارة متحف الحمراء وجنة العريف)، ١٥- عمود من الآجر والجص فى البائكة فى مكانه منذ القِدَم.



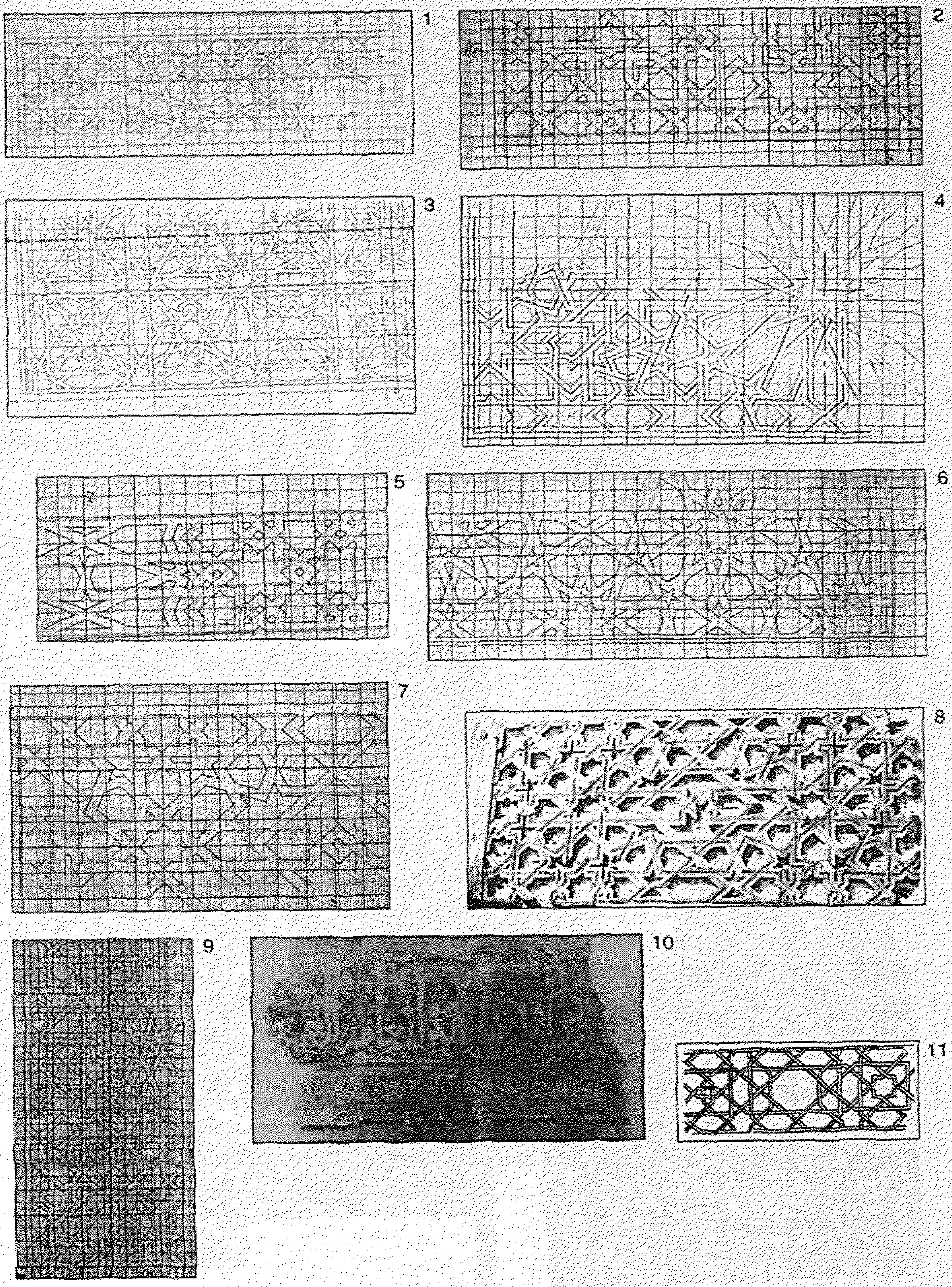
برج ماتشوكا، ١- تحديد المقرنصات، ٢، ٤: قبو من الخشب تقنية **Parynudillo** مع حطة مقرنصات **Cubo** فى صرة السقف، ٣- واجهة من الجص فى البرج، ٥- تطور رأس أطراف دعامة السقف التى عثر عليها فى الصحن.



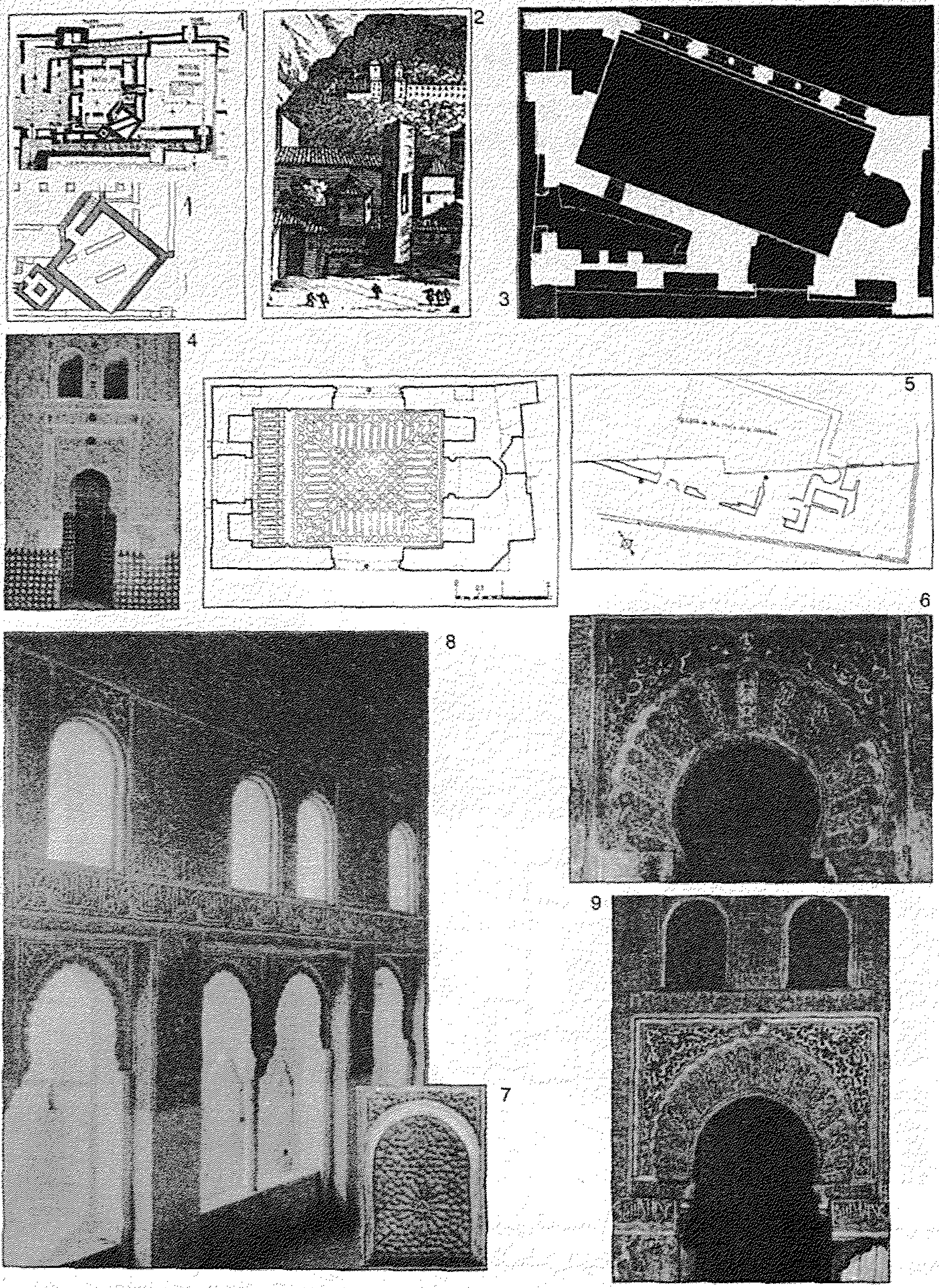
A قصر قمارش: ميكسوار، والغرفة الذهبية، ٢، ٣؛ الهيكل الرئيسى لميكسوار **B,C2-** كابولى من المقرنصات فى **B** ، كوابيل أخرى٣،٤،٥ ،



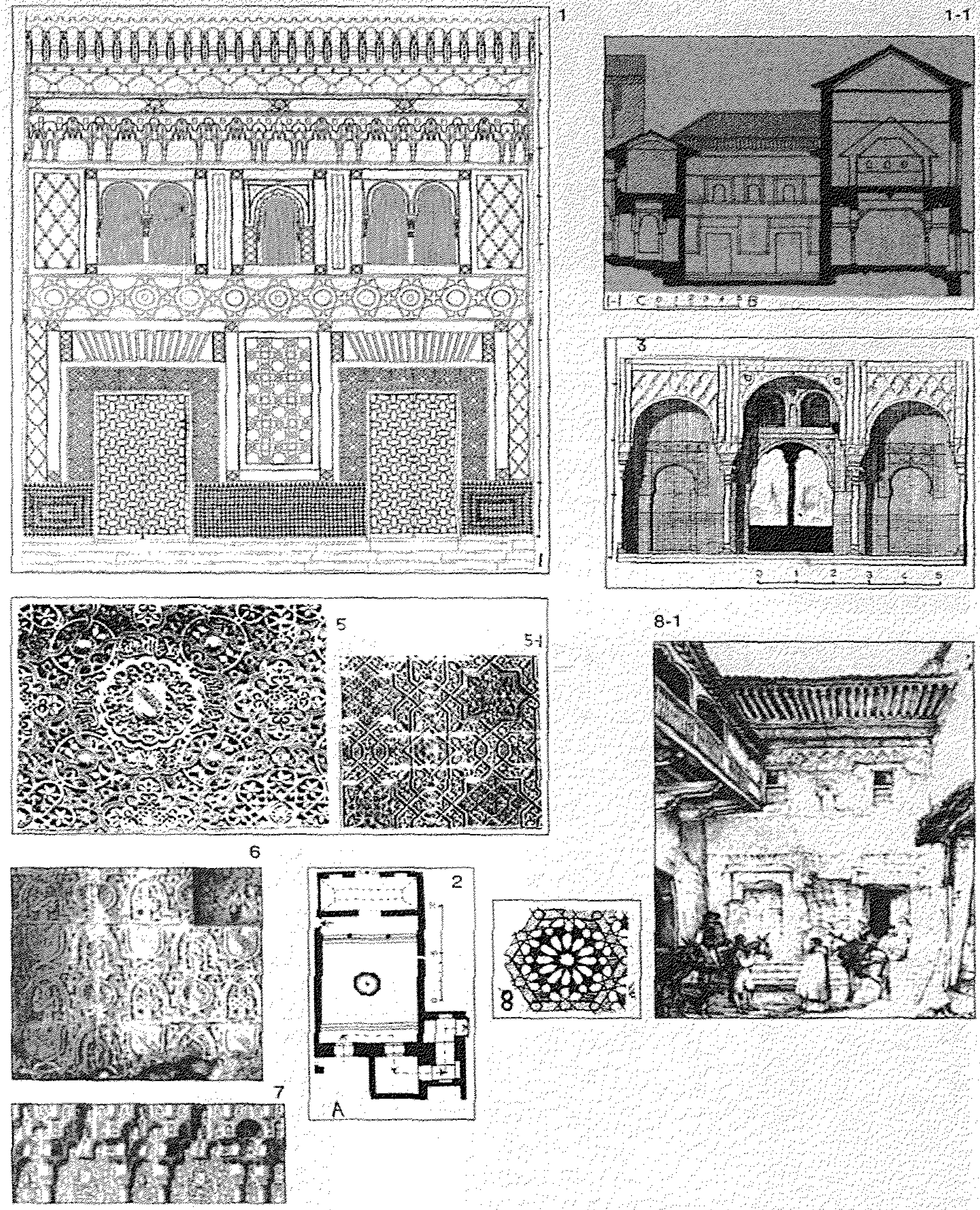
ميكسوار: باب المدخل ١، ٢– أخشاب مزخرفة فى القبو ٣، ٤، ٦، ٥– السقف الحديث المقبى.



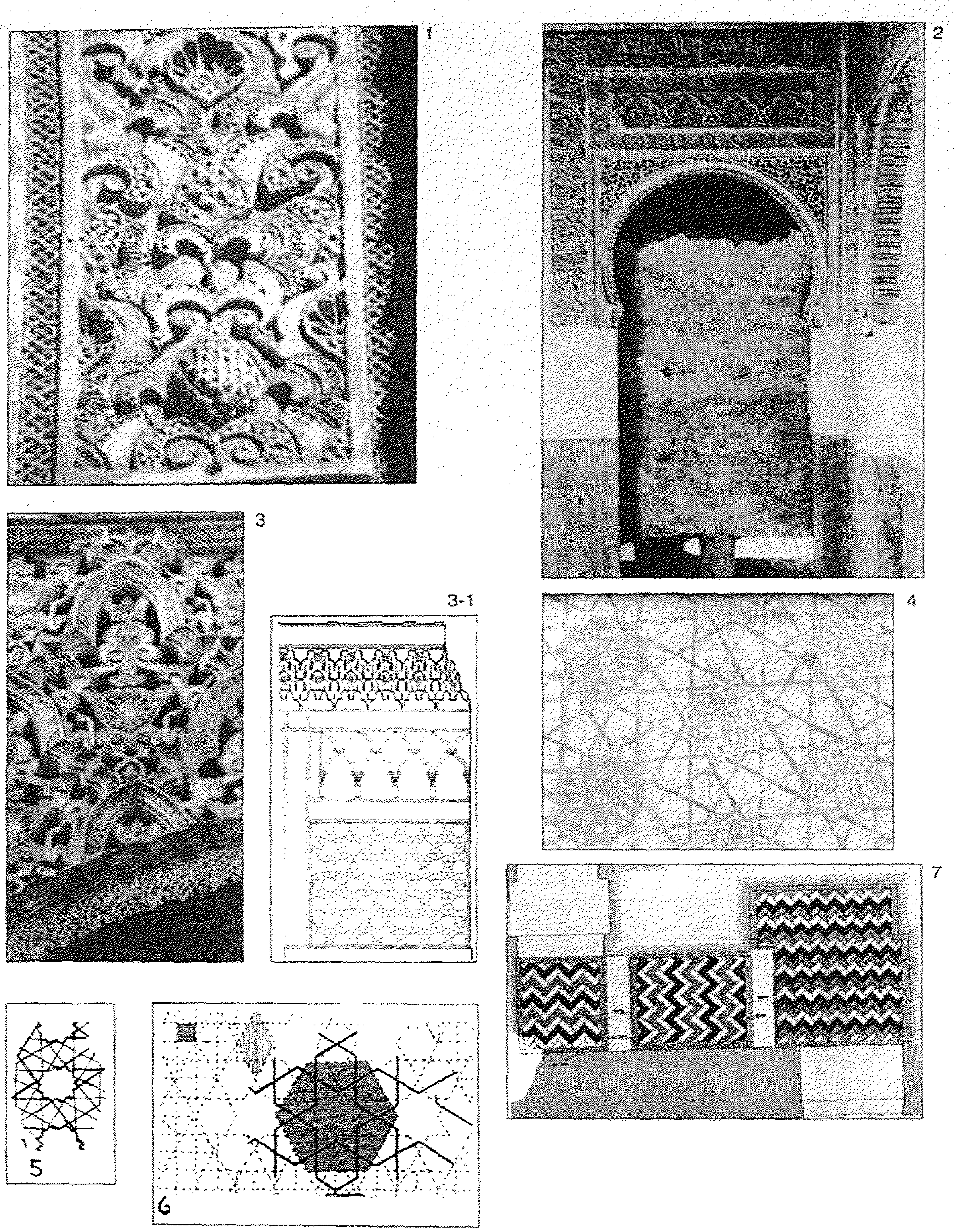
ميكسوار: ملاحظات تتعلق بالأسقف المسطحة (إدارة الآثار بالحمراء وجنة العريف)، ٨- سقف المدخل إلى ميكسوار.



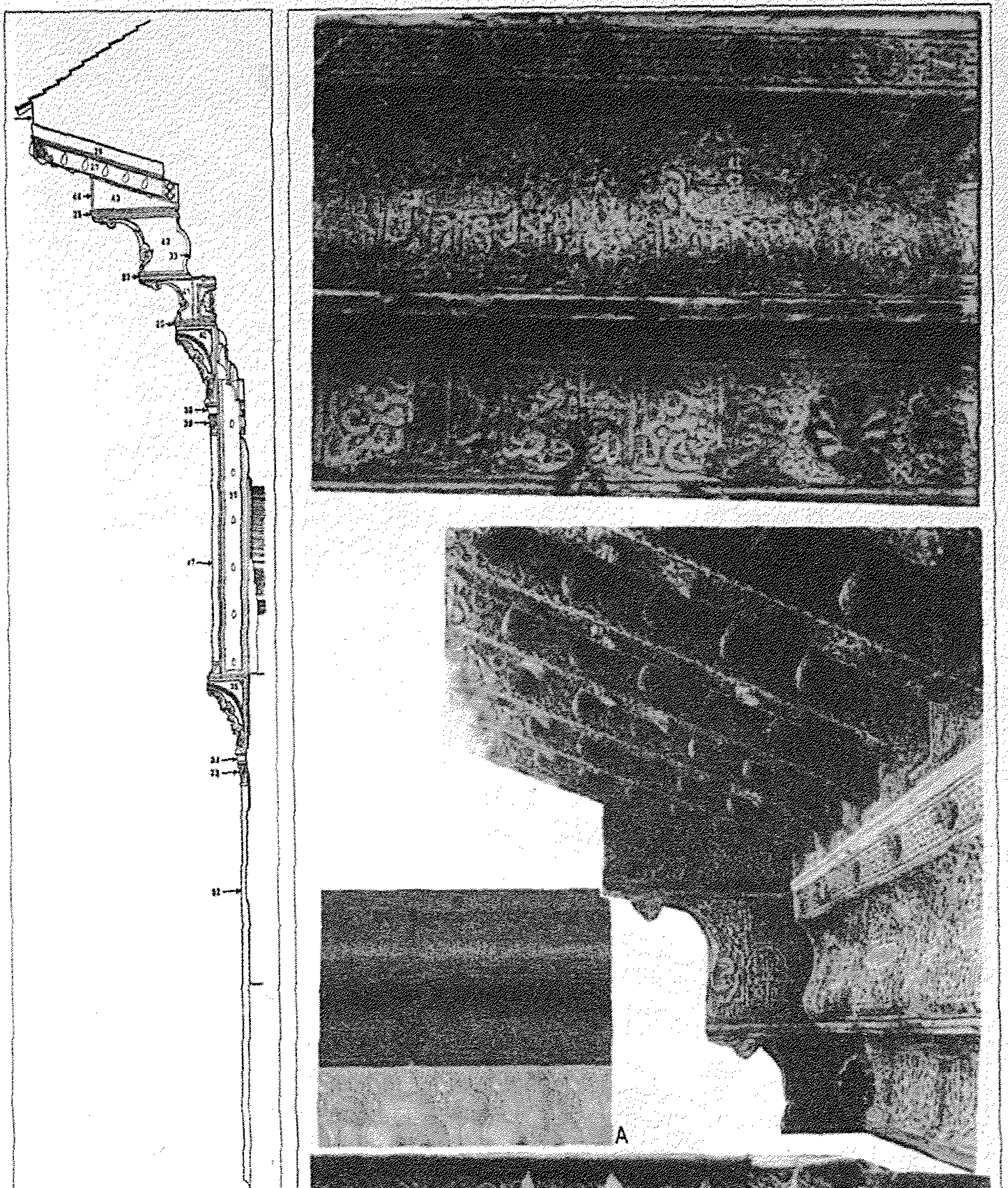
مسجد الحمراء، مصلى ميكسوار ٣، ٧، ٨ .



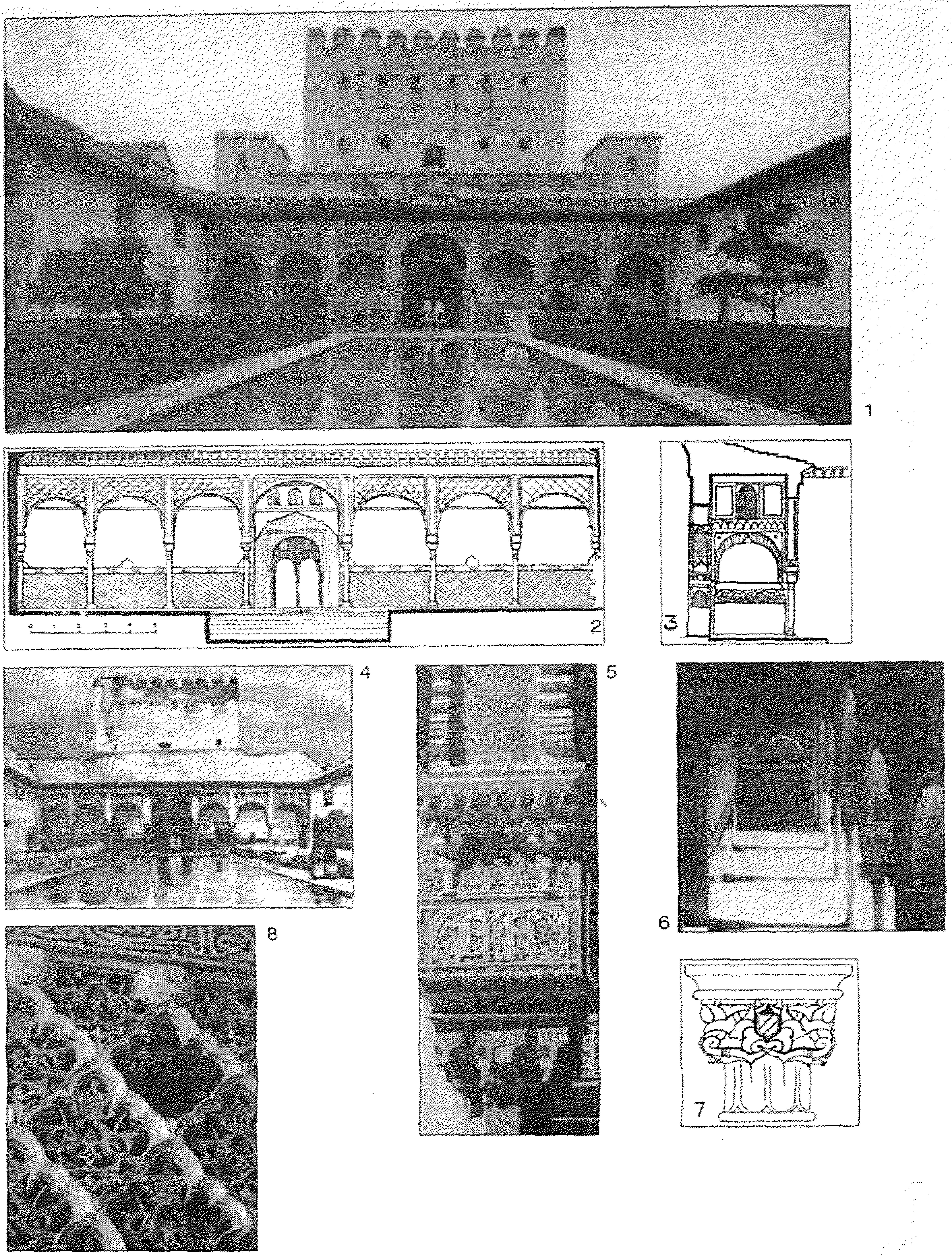
الغرفة الملكية: ١– واجهة قصر قمارش فى الحائط الجنوبى للصحن، **A** المخطط ٢ (رسم الواجهة على يد ريشى و أ. فرنانديث بويرتاس)، ١–١: الواجهة بين الدهليز إلى قصر قمارش **(C)** والكتلة الرئيسية لبكسوار **(A)** ، ٣– البائكة الشمالية للصحن، من ٥ إلى ٧: زخارف فى الواجهة، ٨– تشبيكة فى صالة الغرفة الذهبية، ٨–١ تشبيكة فى صالة الغرفة الذهبية، ٨–١: حالة الصحن عام ١٨٣٥ (لويس).



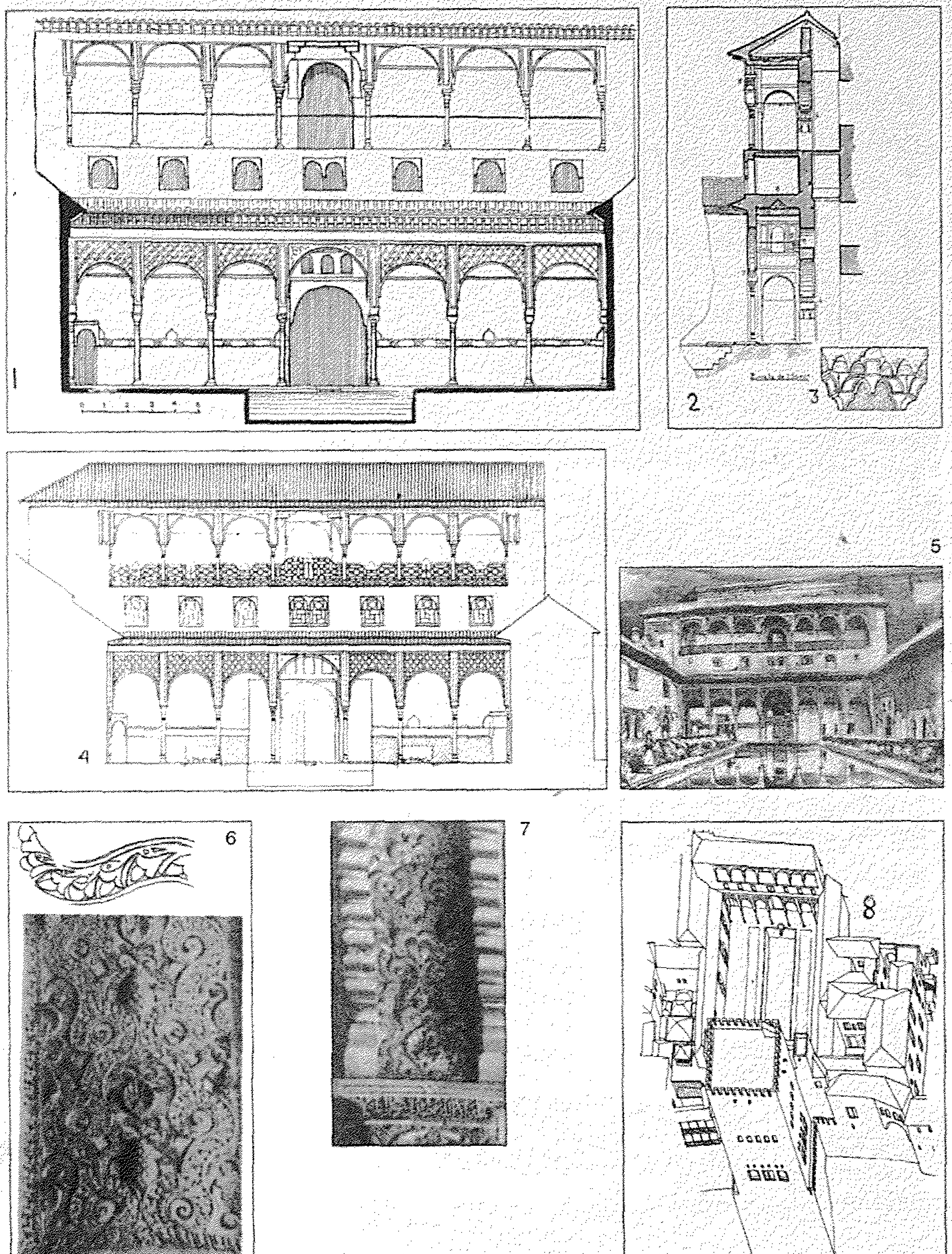
الغرفة الذهبية ١، ٣ – من العقود والبوائك شمالى الصحن، ٢- عقد جانبى لبائكة الاتصال بالمسجد، ٣-١، ٤، ٥، ٦ زخارف فى الدهليز الموصل بين الغرفة الذهبية وقصر قمارش، ٧: أرضية مزججة فى الدهليز (إدارة آثار الحمراء وجنة العريف).



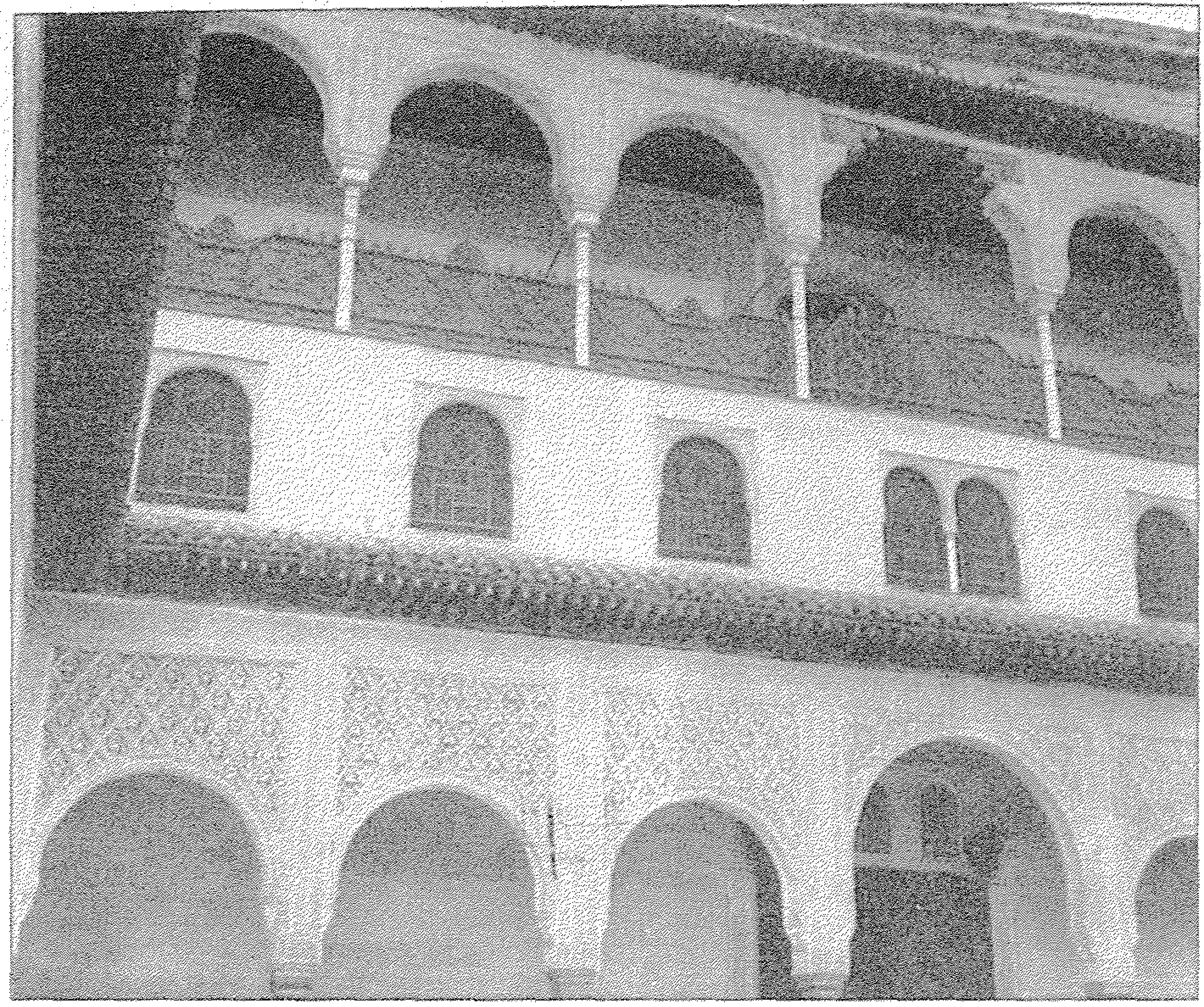
بروفيل، وقواعد الأسقف وكمرات واجهة القصر (قمارش) (رسم م. لويث ريشى).



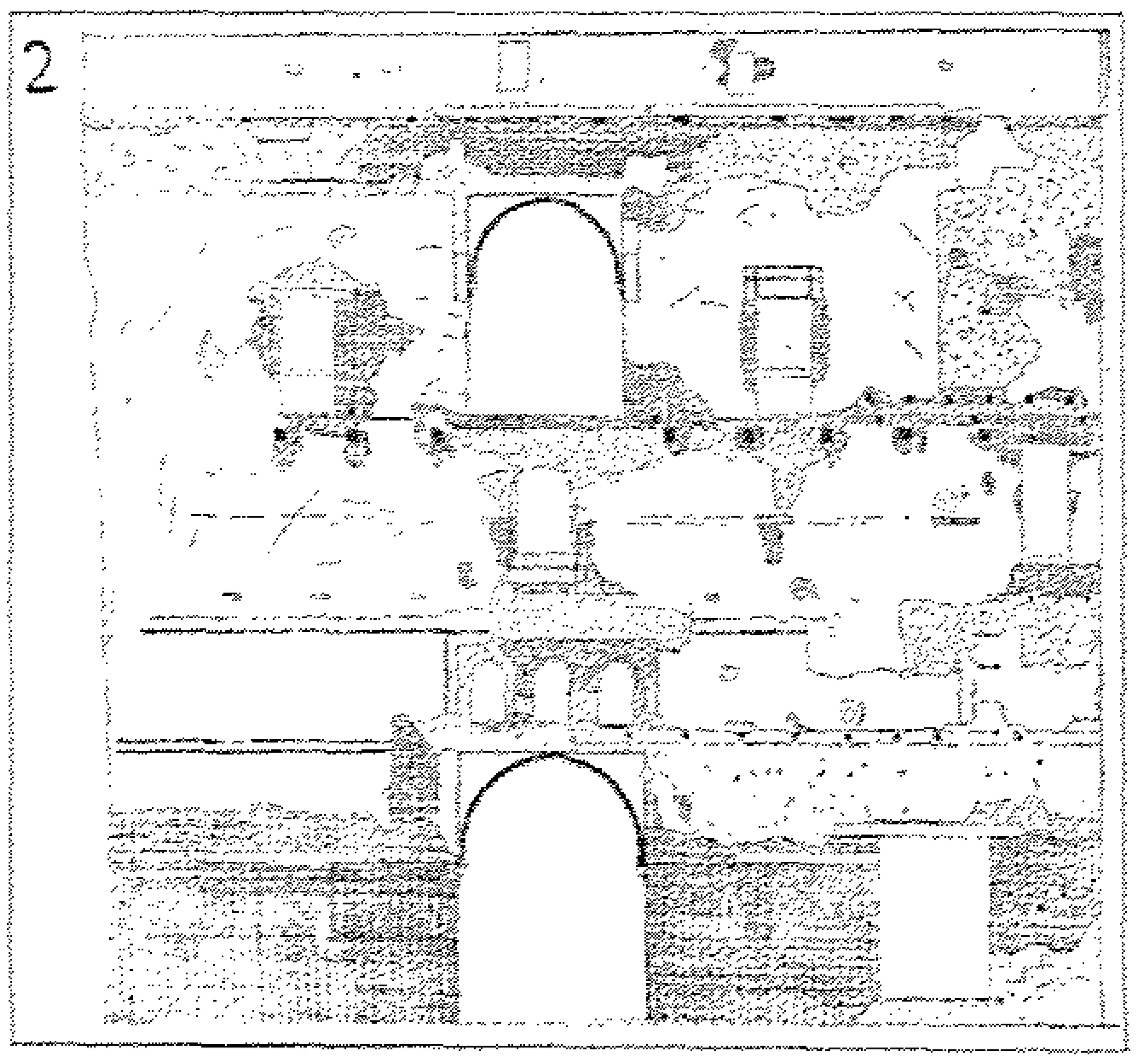
قمارش: ١- الصحن، ٢-٣، ٦: البائكة الشمالية، ٤- حالة الصحن عام ١٨٣٥م (لويس)، ٧- تاج يحمل ترساً فى البائكة الشمالية، ٧- تاج عمود مع ترس فى البائكة الشمالية.

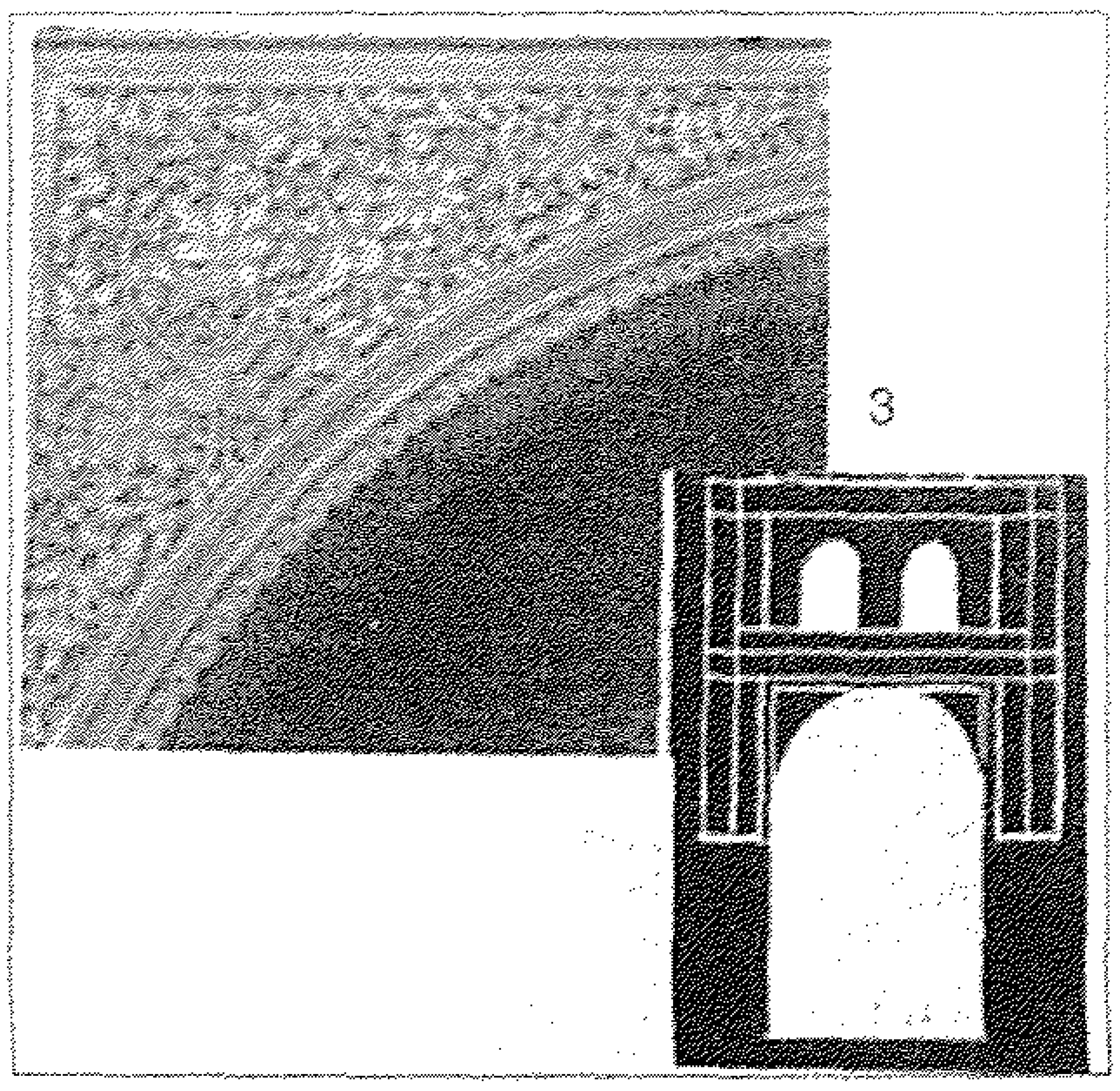


قصر قمارش. البائكة الجنوبية، ٥ (لويس).

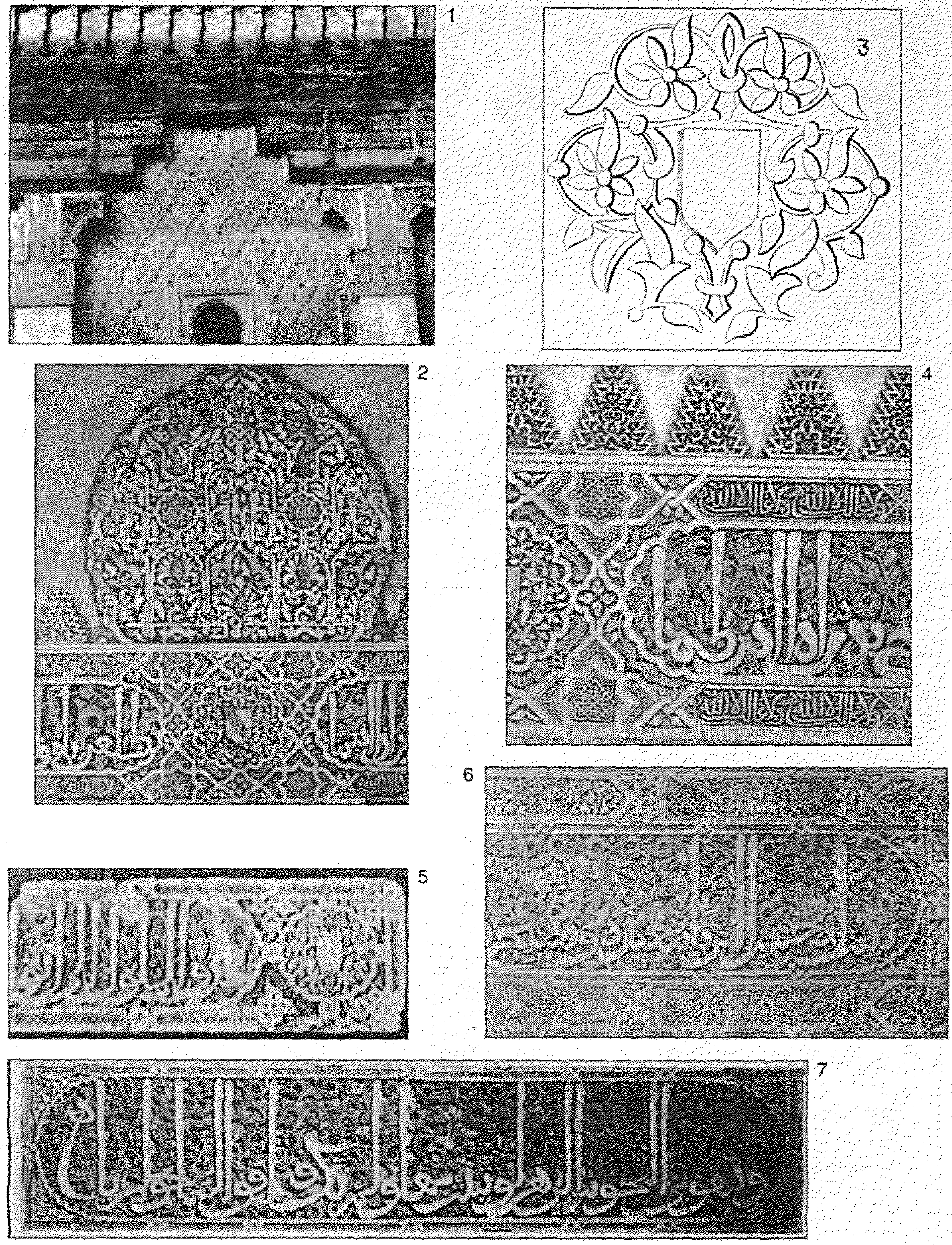


1



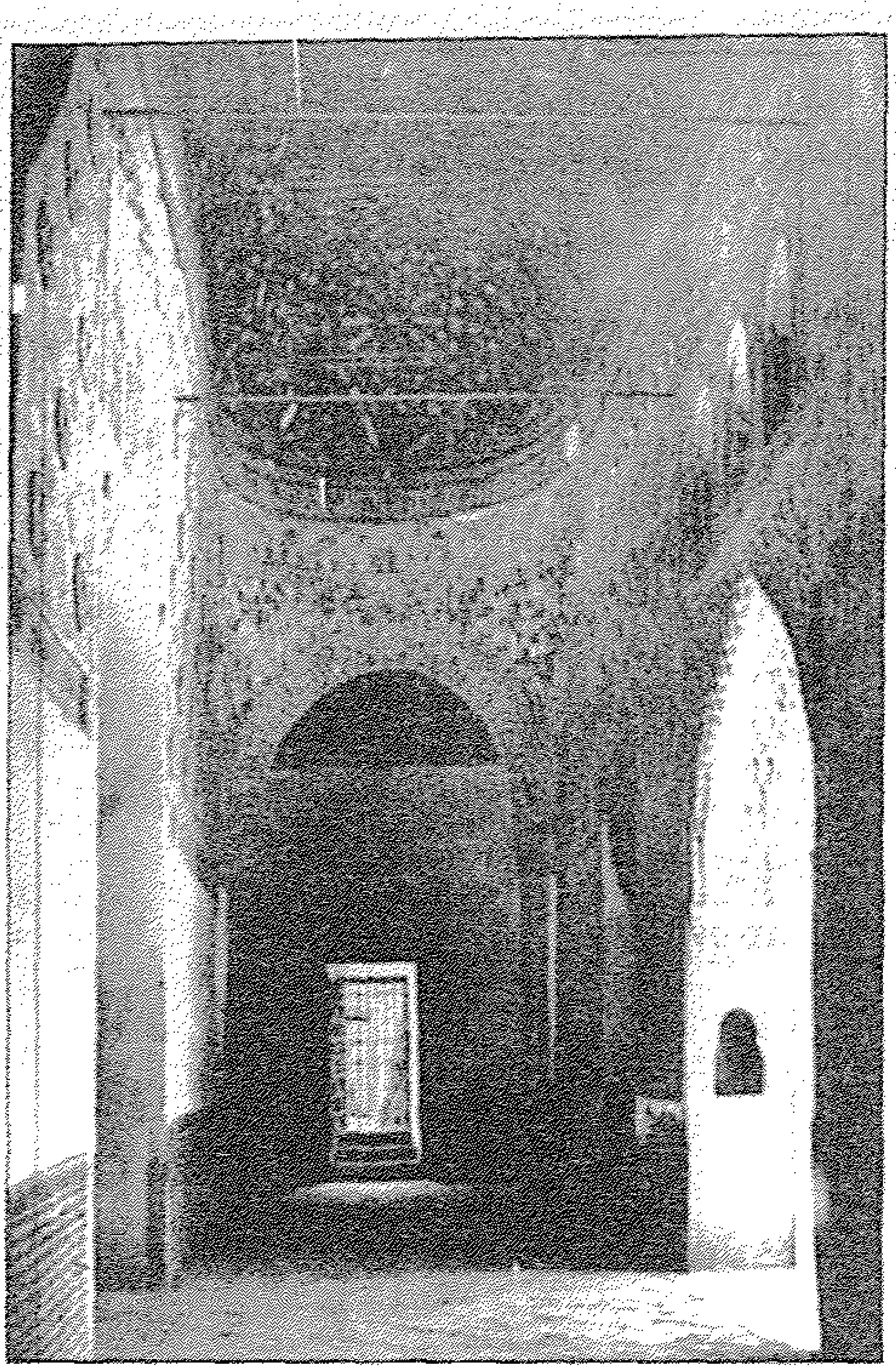


قصر قمارش. ١- البائكة الجنوبية، ٢- أطلال واجهة الصالة الكائنة خلف البائكة الجنوبية (إدارة الحمراء وجنة العريف)، ٣- نمط الواجهات فى الأضلاع الشرقية والغربية فى الصحن.

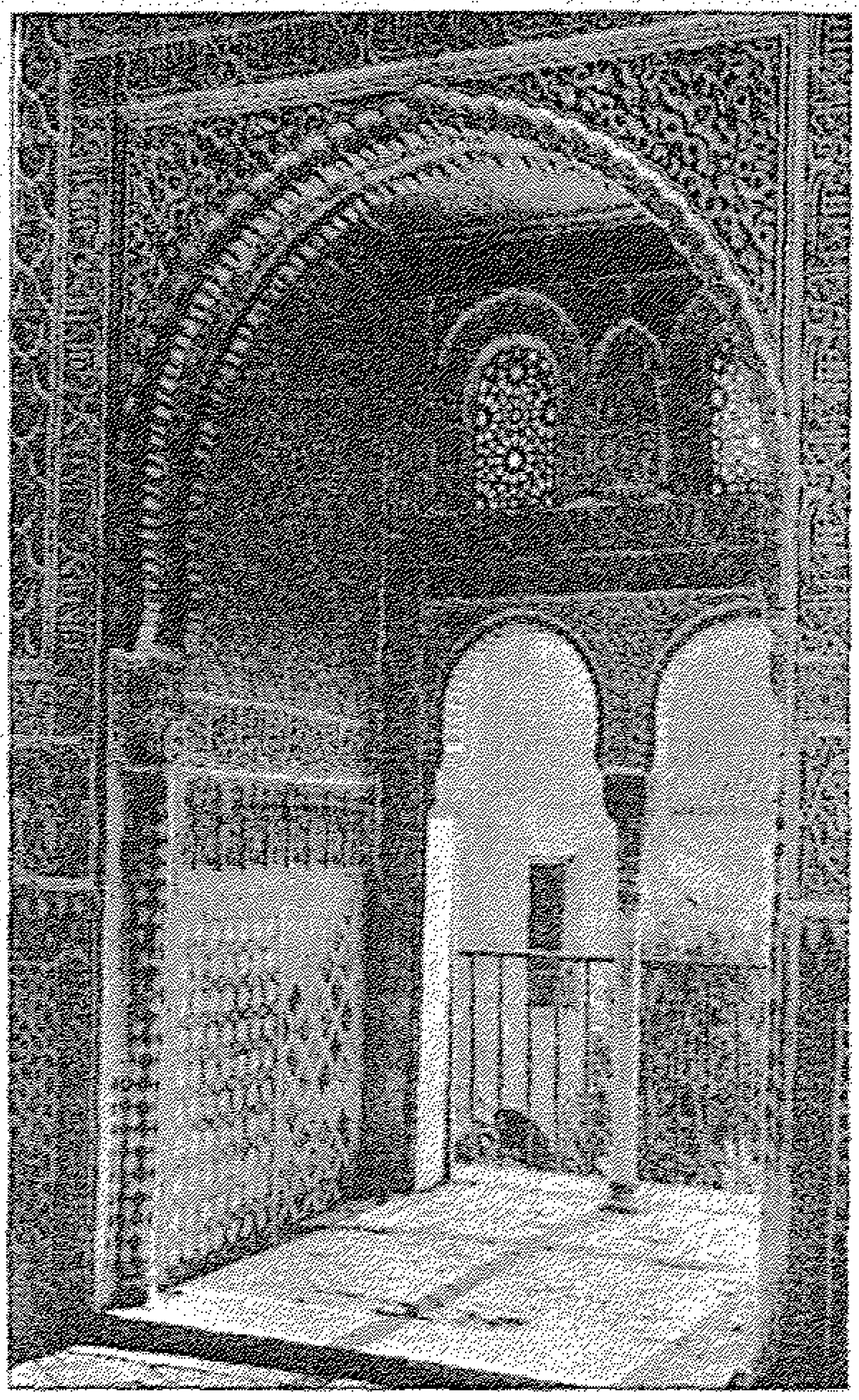


قمارش: ١– عقد غير حقيقي، فى صحن مدرسة بوعنانية بفاس، من ٣ إلى ٧: تفاصيل زخرفية ونقوش كتابية فى البوائك.

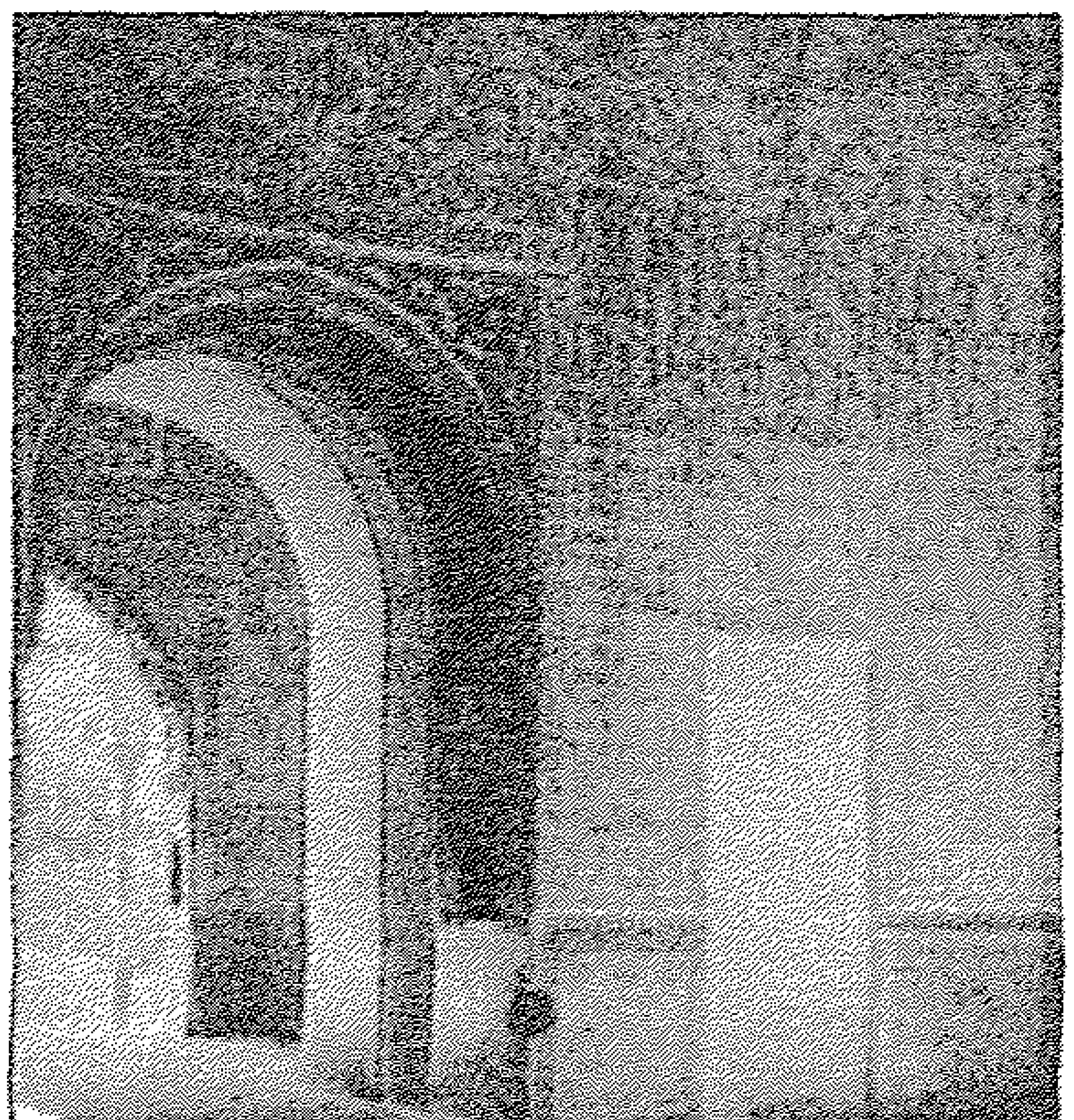
1



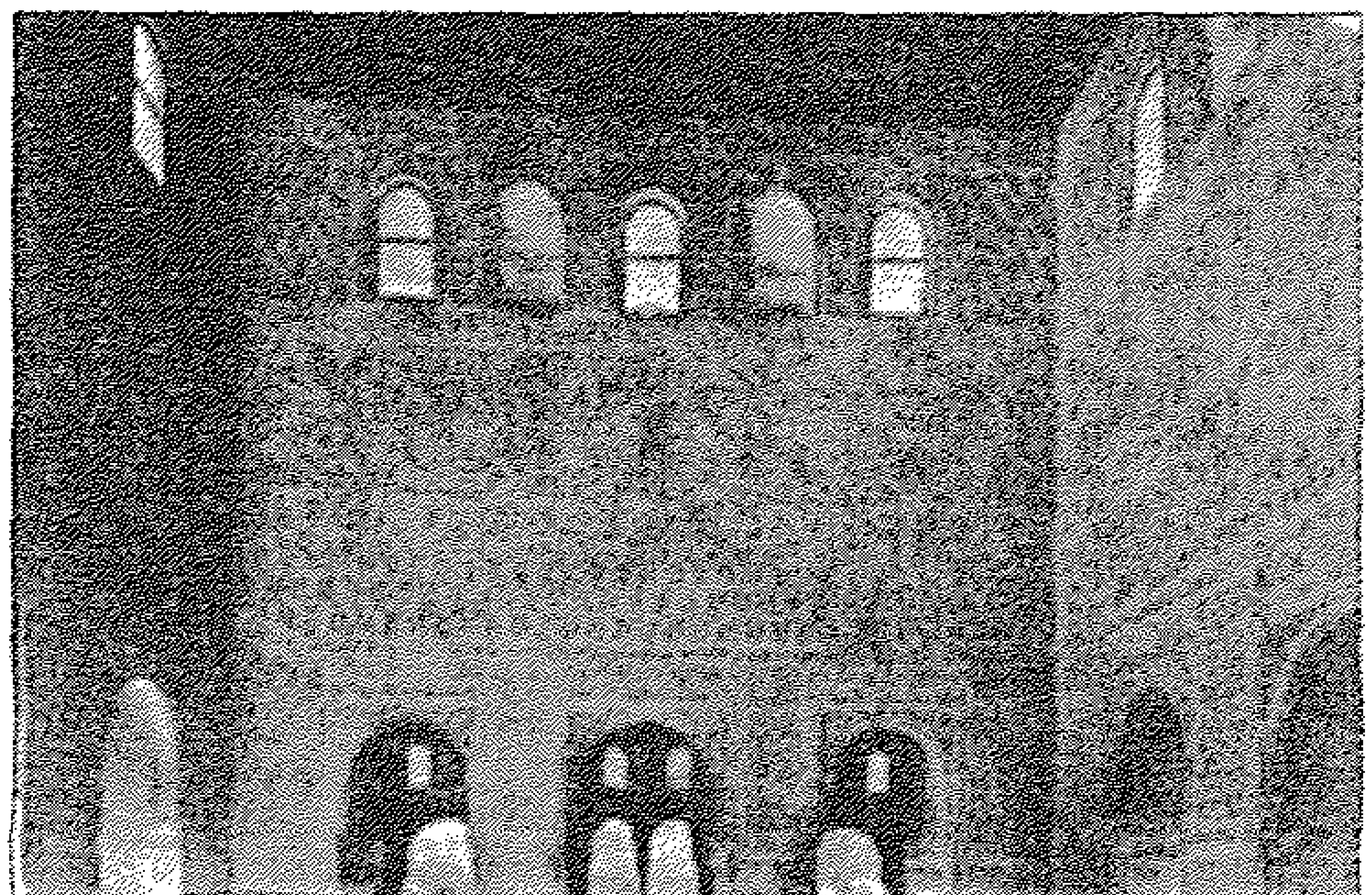
2



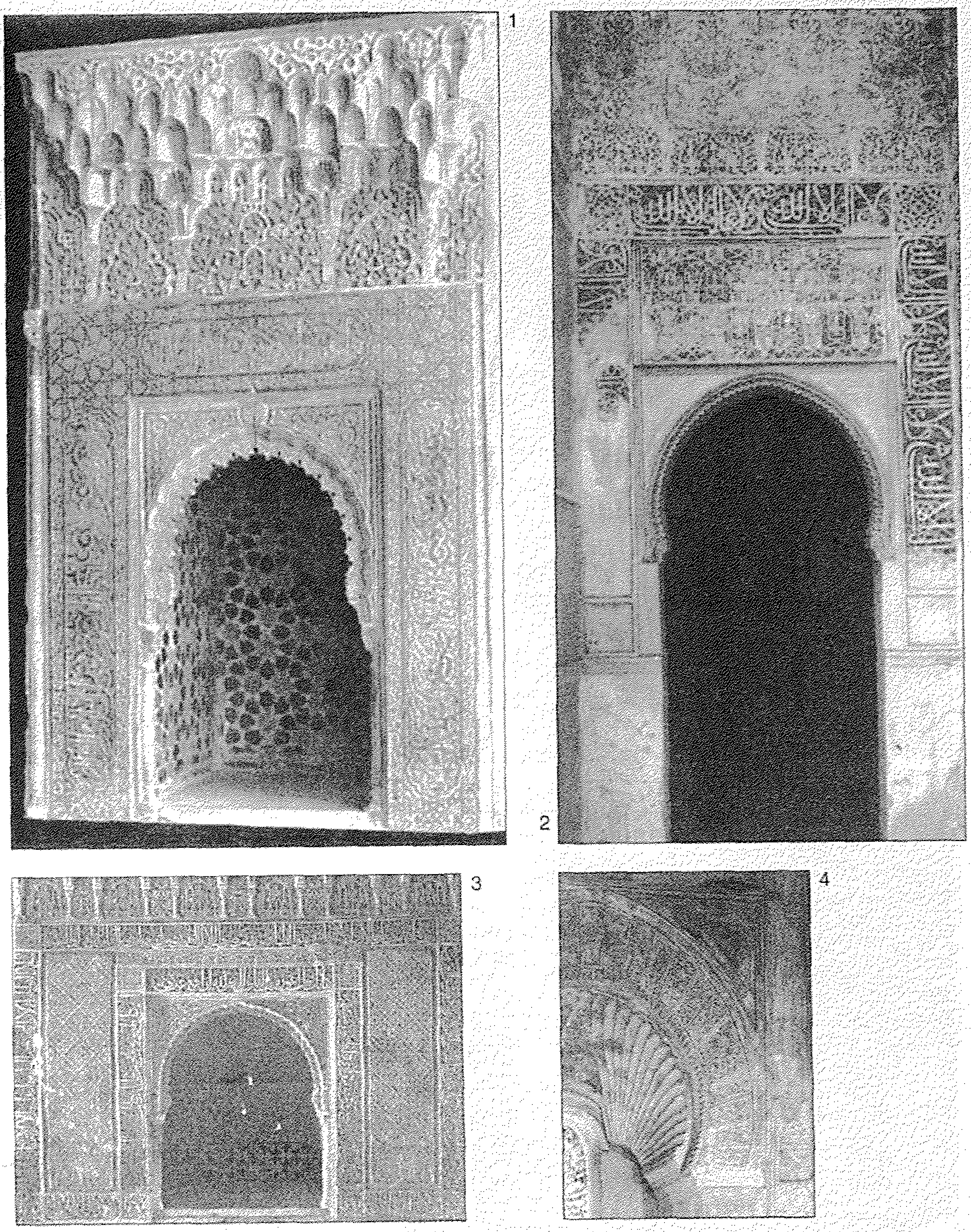
3



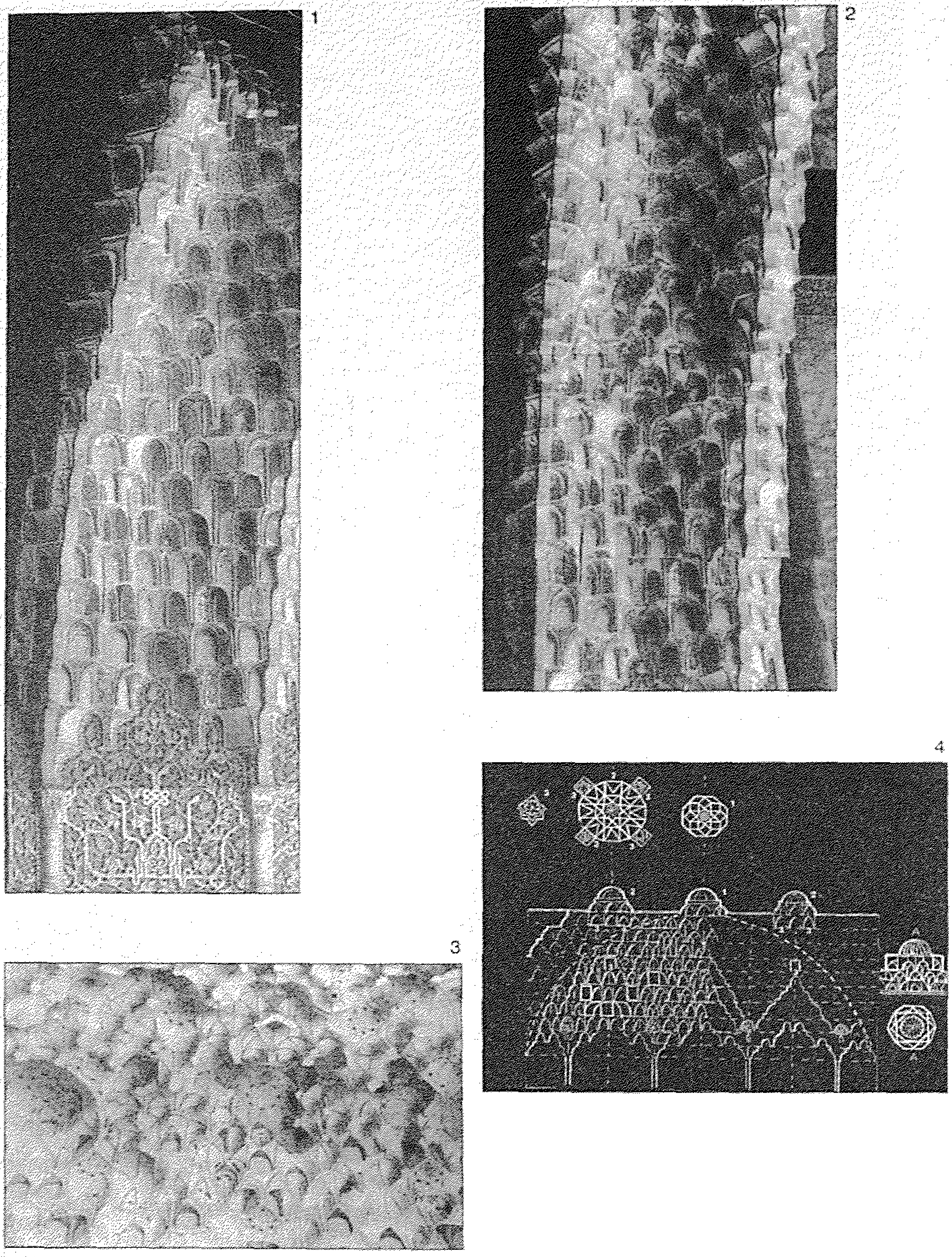
4



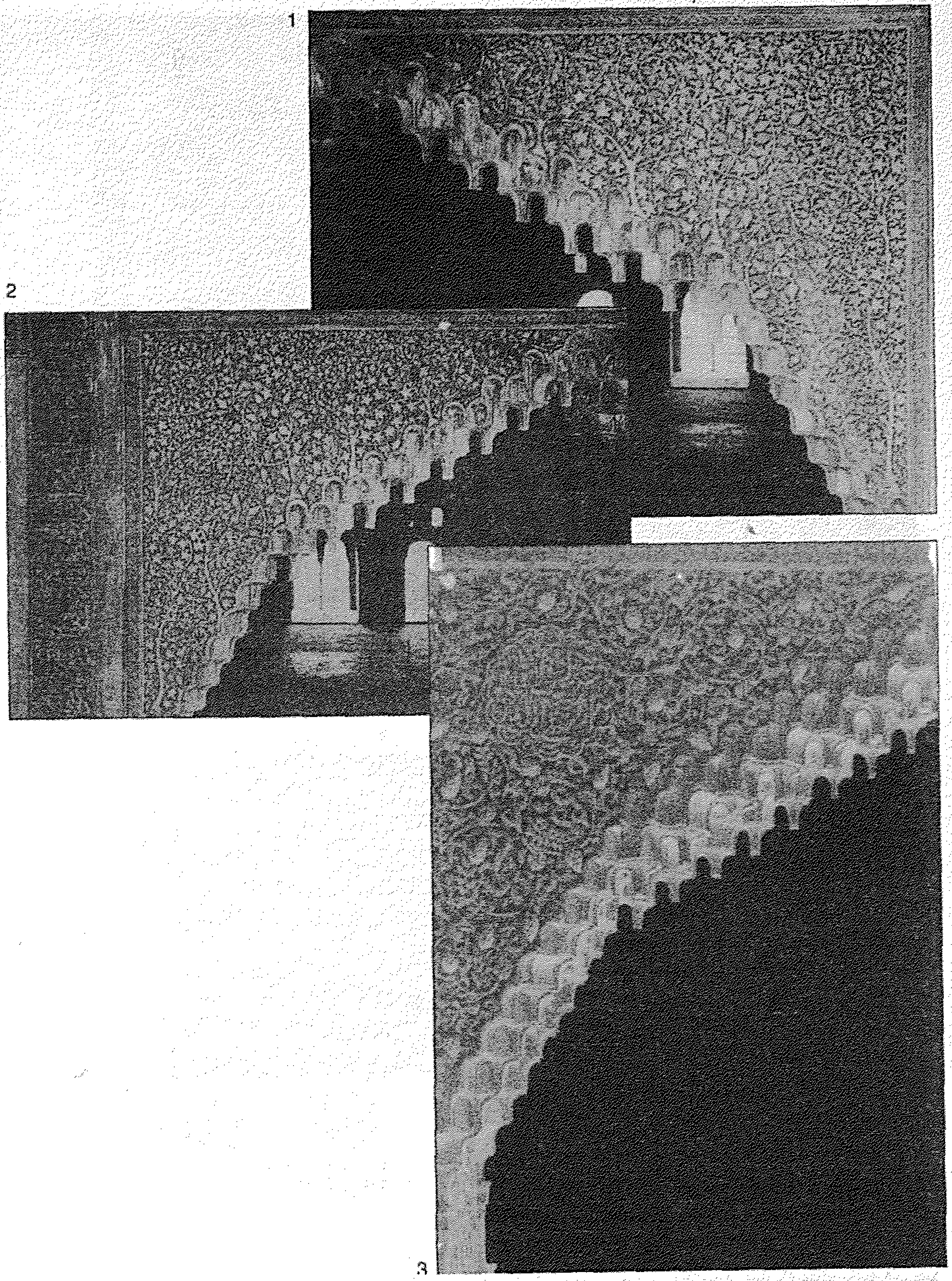
١ – صالة باركا، ٢– غرفة فى الحائط الغربى لقمارش، ٣– الواجهة الداخلية لحائط المدخل، ٤– صالون قمارش.



قمارش: ١- كوة عقد المدخل إلى صالة باركا (محمد الخامس)، ٢- واجهة فى الدهليز الكائن بين صالة باركا وصالون قمارش (محمد الخامس)، ٣- كوّة فى عقد المدخل إلى صالون قمارش (يوسف الأول)، ٤- عقد مصلى مفترض، دهليزبين صالة باركا وصالون قمارش (محمد الخامس).

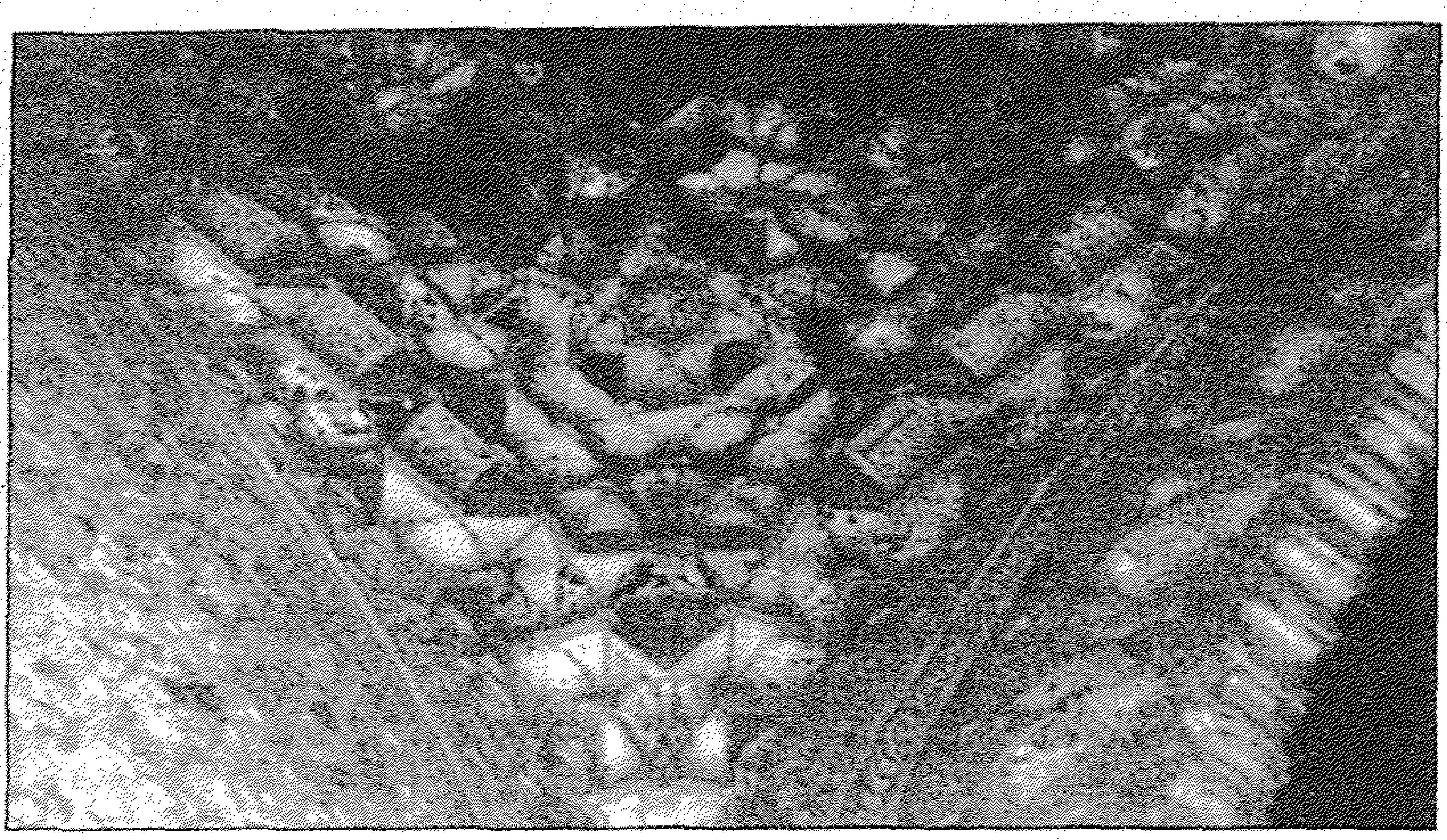


قمارش، المقرنصات، ١، ٢– المقر المدخل إلى صالة باركا، ٣، ٤– قبو الكوات الجانبية للبائكة الشمالية (محمد الخامس).

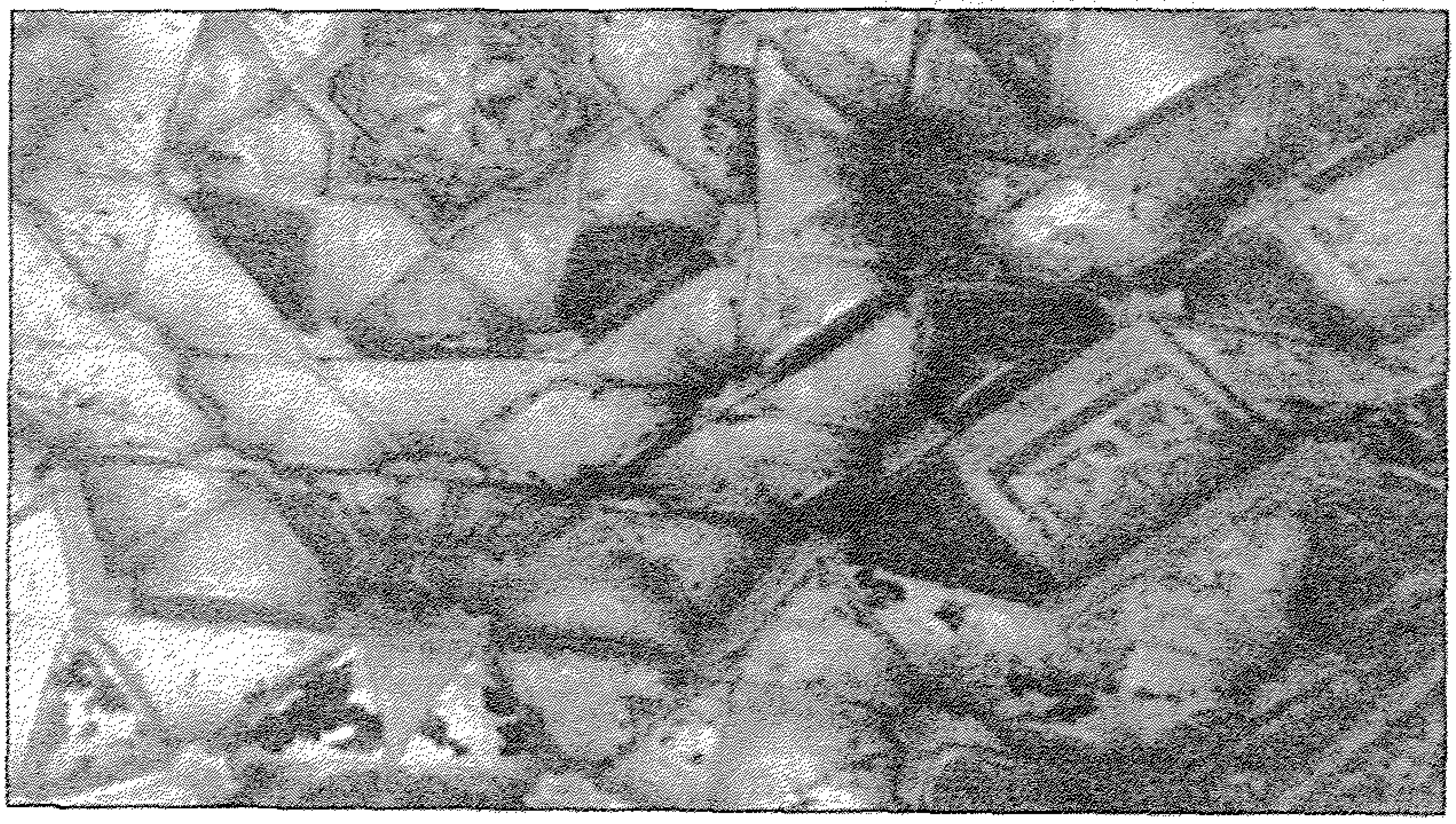


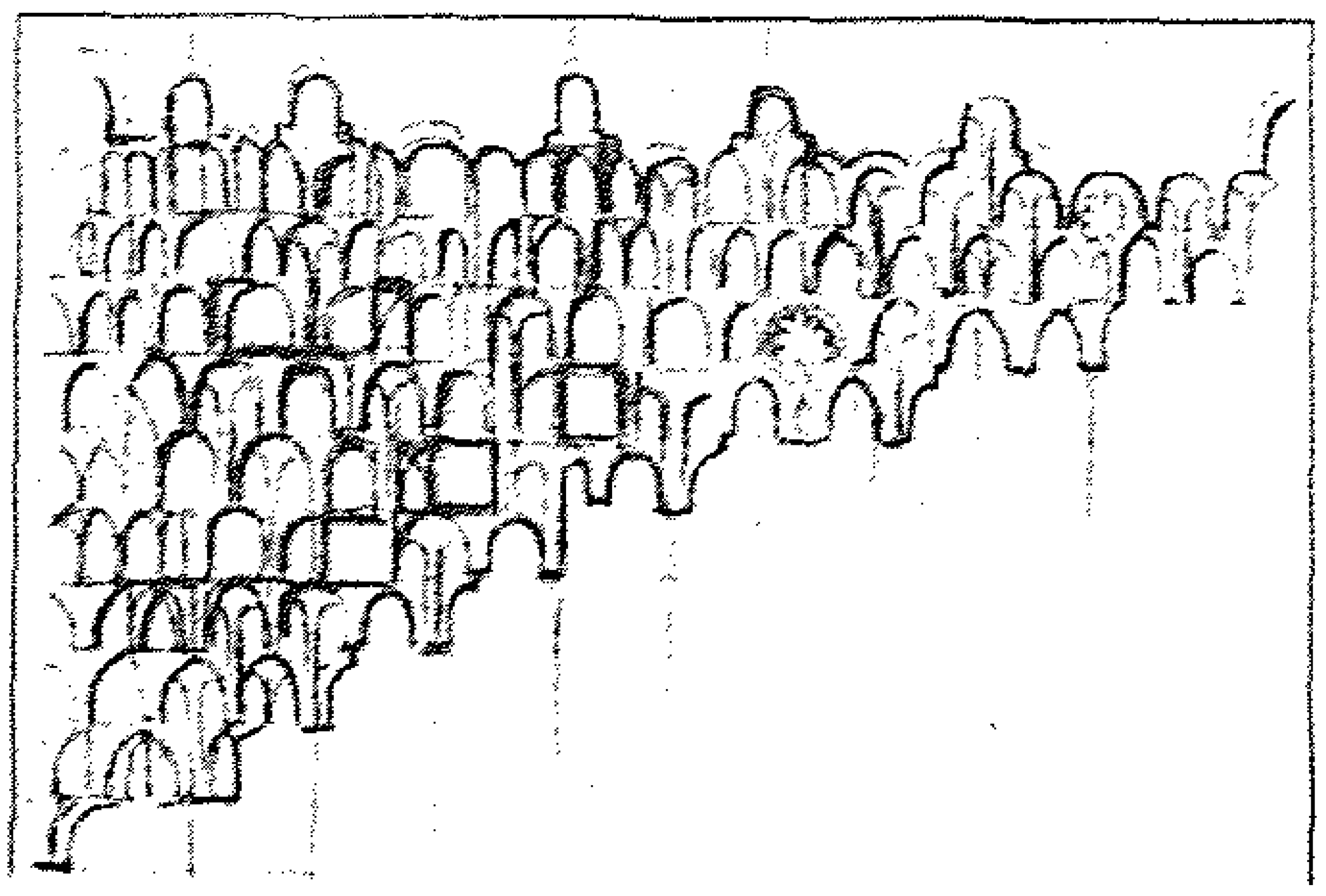
قمارش، عقد المدخل إلى صالة باركا، ١، ٢ الواجهة الخارجية، ٣- الواجهة الداخلية (محمد الخامس).

1

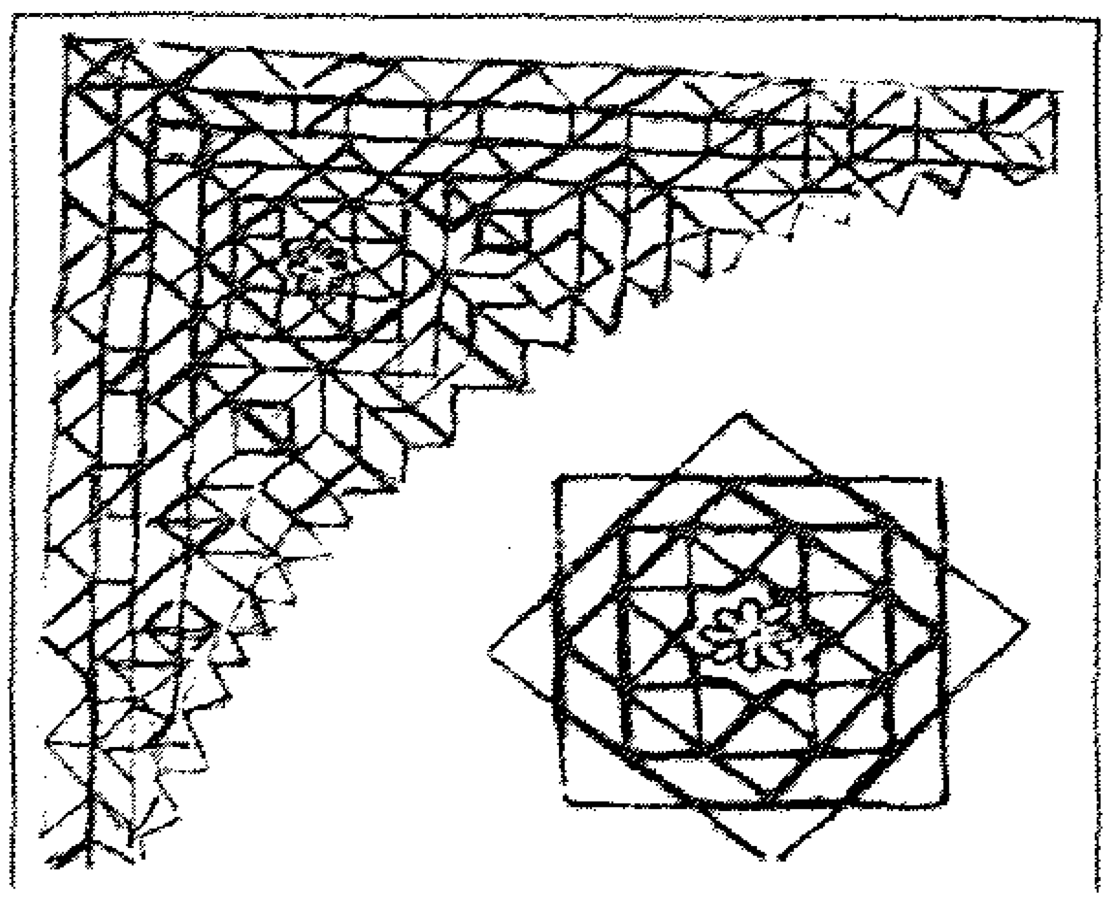


2



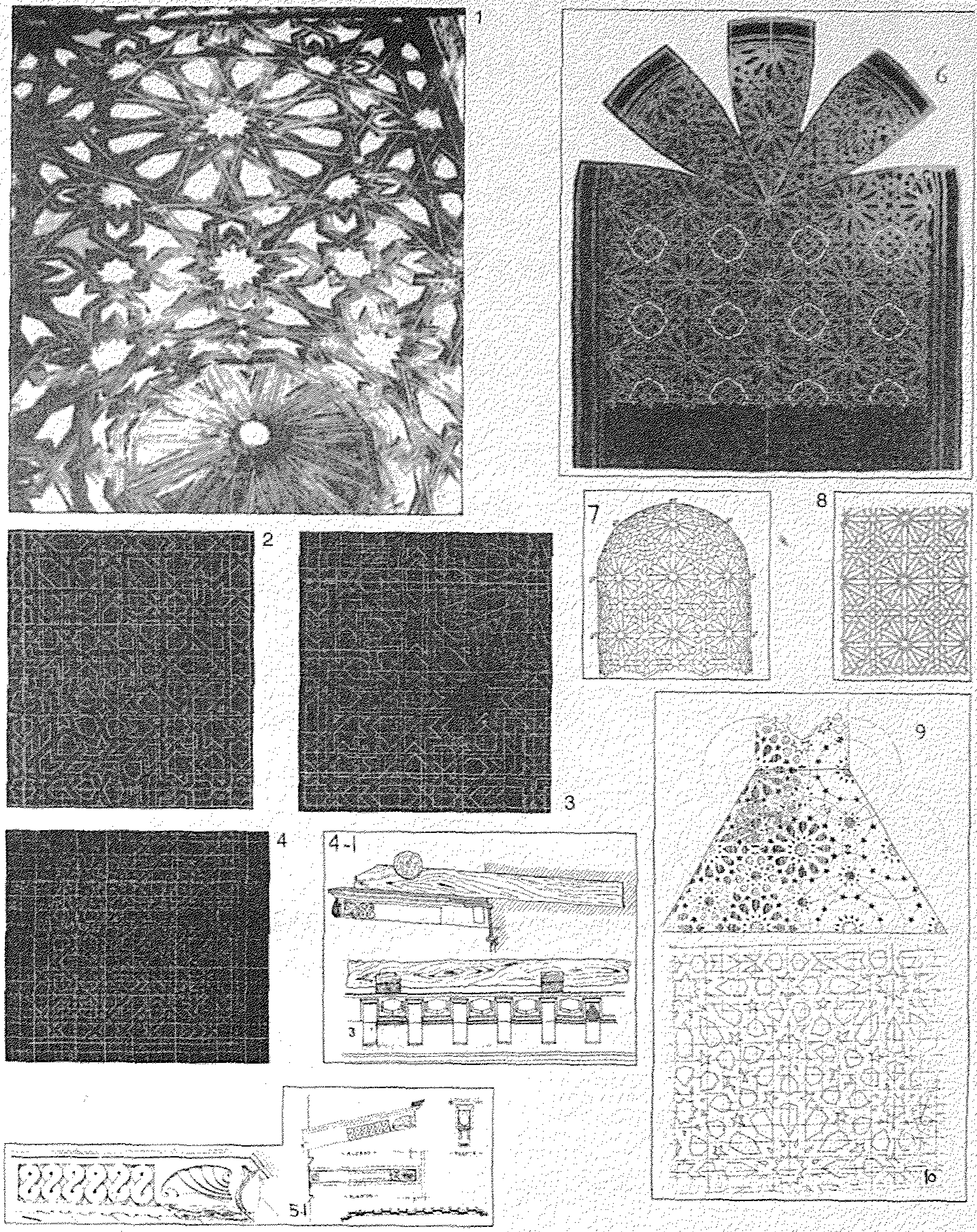


3

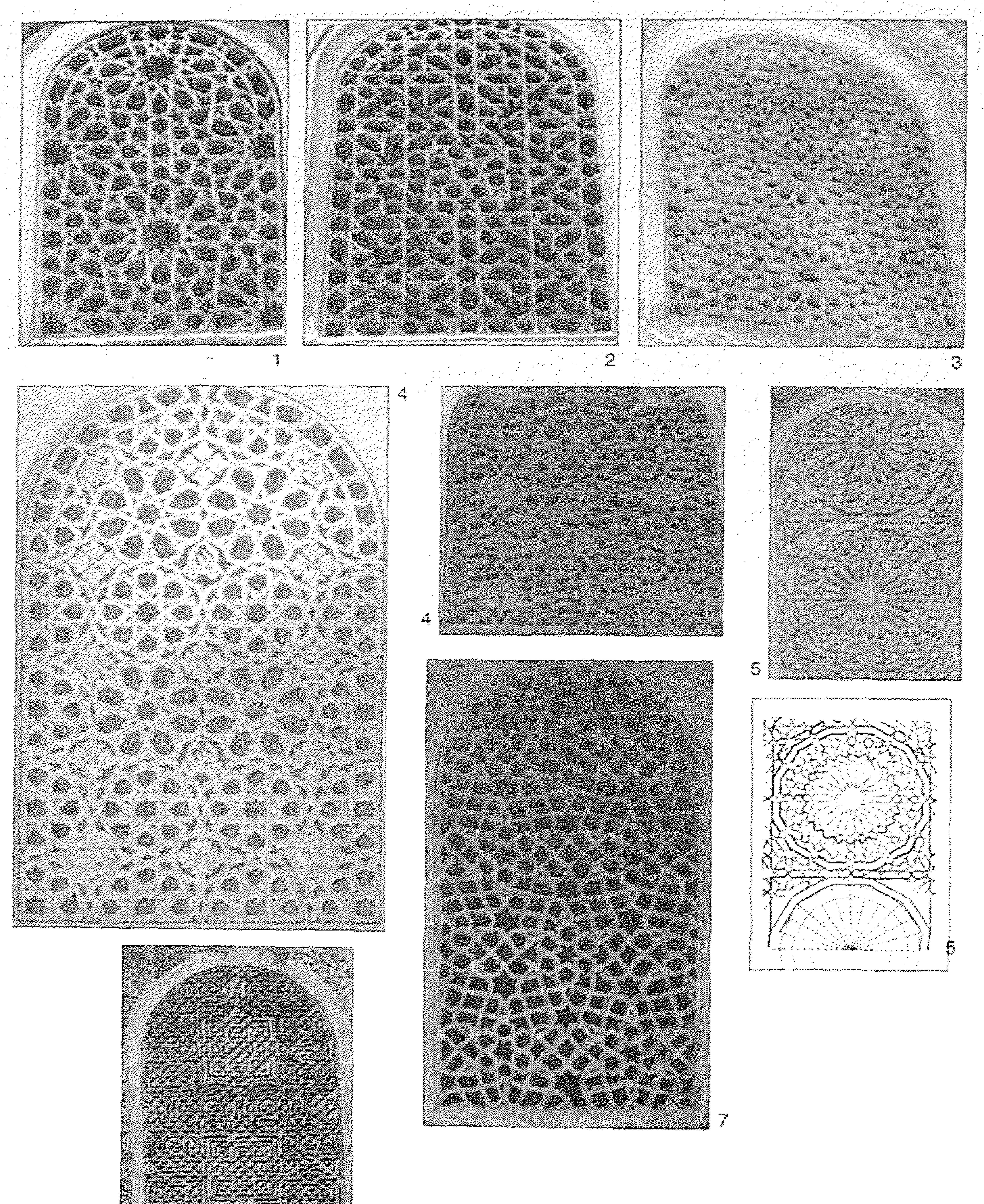


4

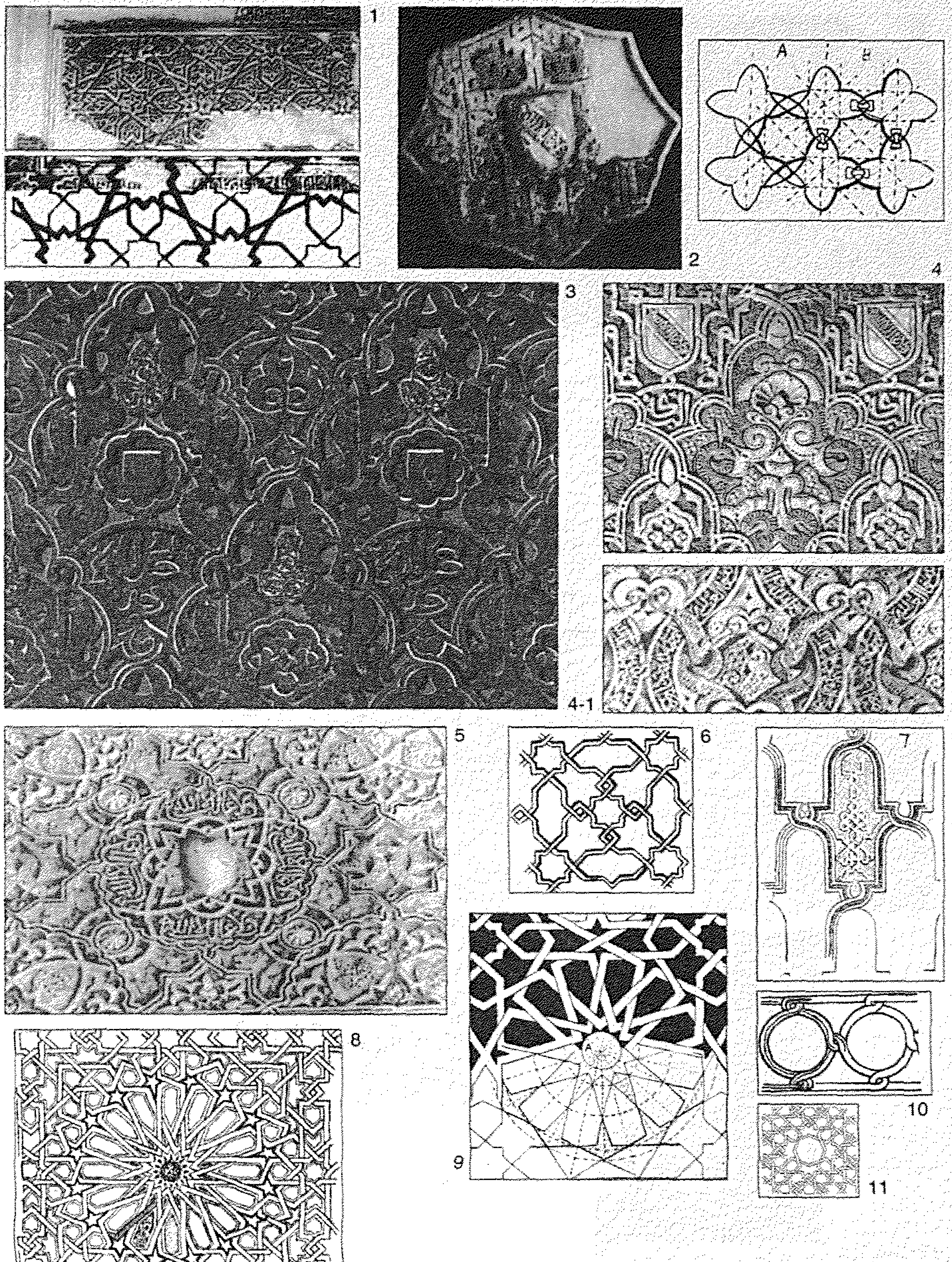
قمارش، صالة باركا (محمد الخامس).



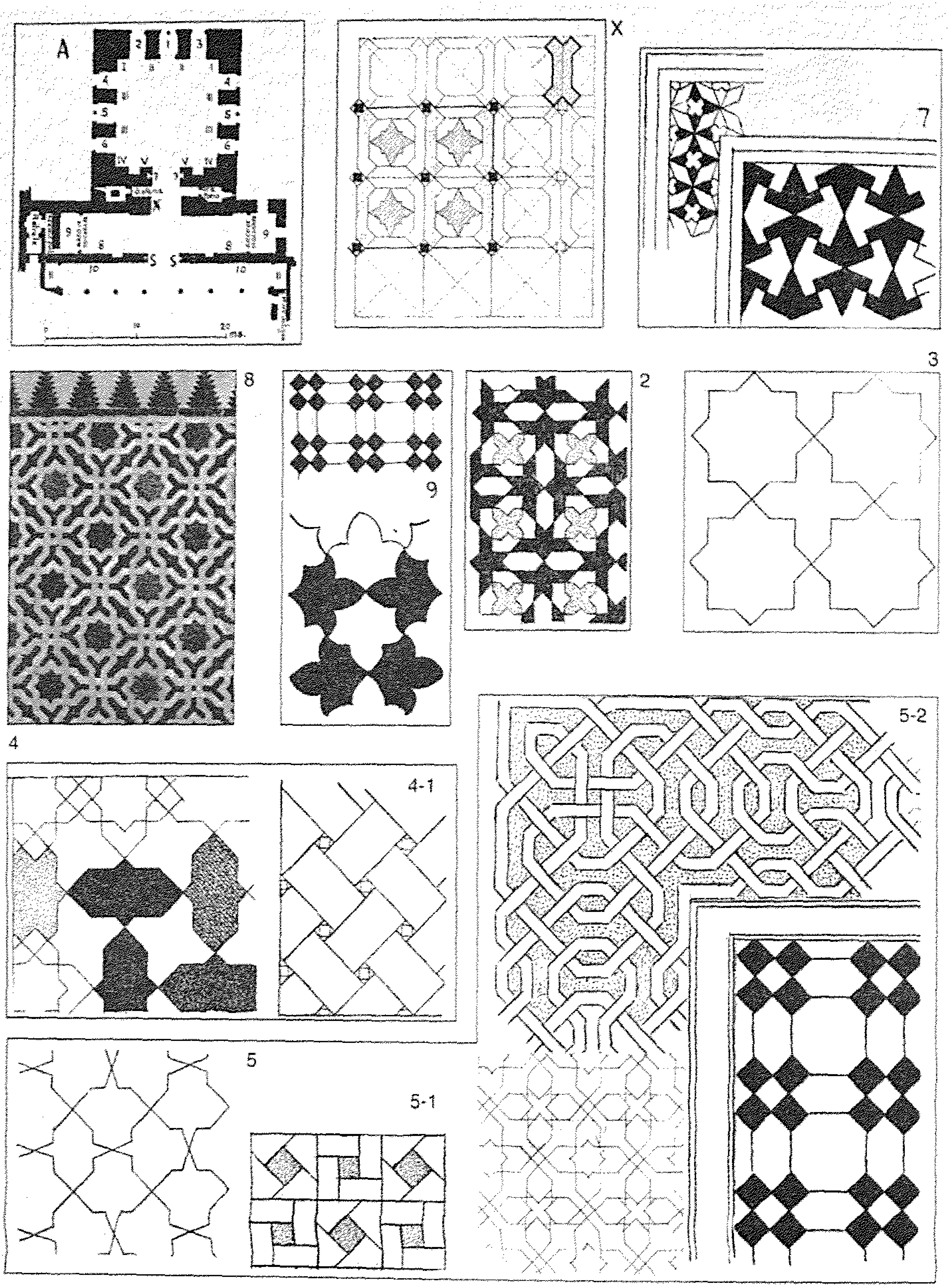
قمارش، الأخشاب، ١– سقف مستو للبائكة الشمالية للصحن، ٤–١، ٥–١: تفاصيل من رفرف الصحن (٤، ٥ طبقًا لبيكاتوست)، ٦، ٧ و ٨: سقف صالون باركا ٧ طبقًا لـ **Cerdshneider**، ٩، ١٠: سقف خشبى طراز لواحدة من غرف النوافذ فى صالون قمارش، أسقف أخرى فى قمارش ٢، ٣، ٤ .



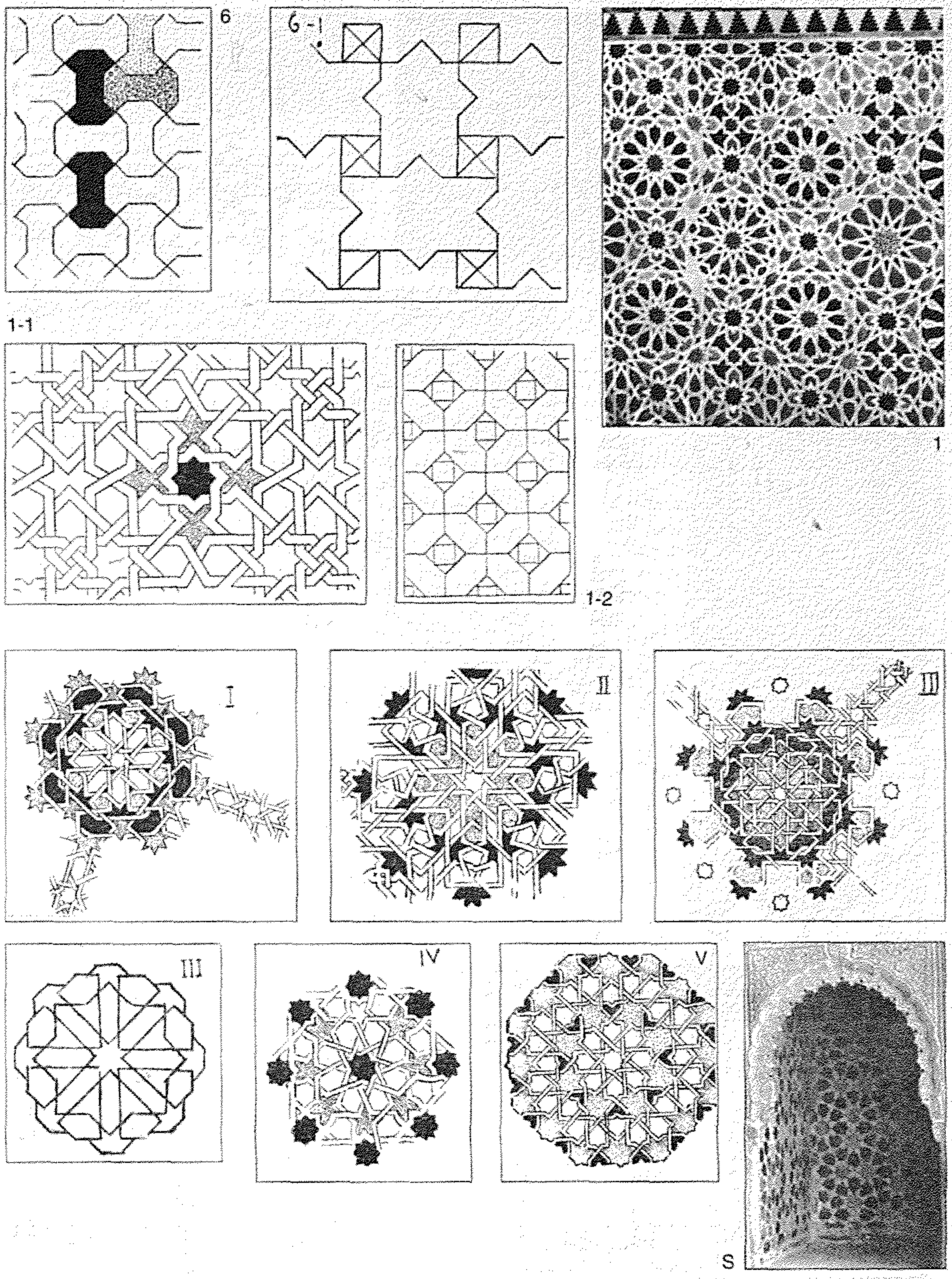
نوافذ ذات تشبيكات فى قمارش، ١، ٢، ٧: فى الغرف الكائنة فى الضلع الغربى للصحن، من ٣ إلى ٦ واجهة صالة باركا (محمد الخامس).



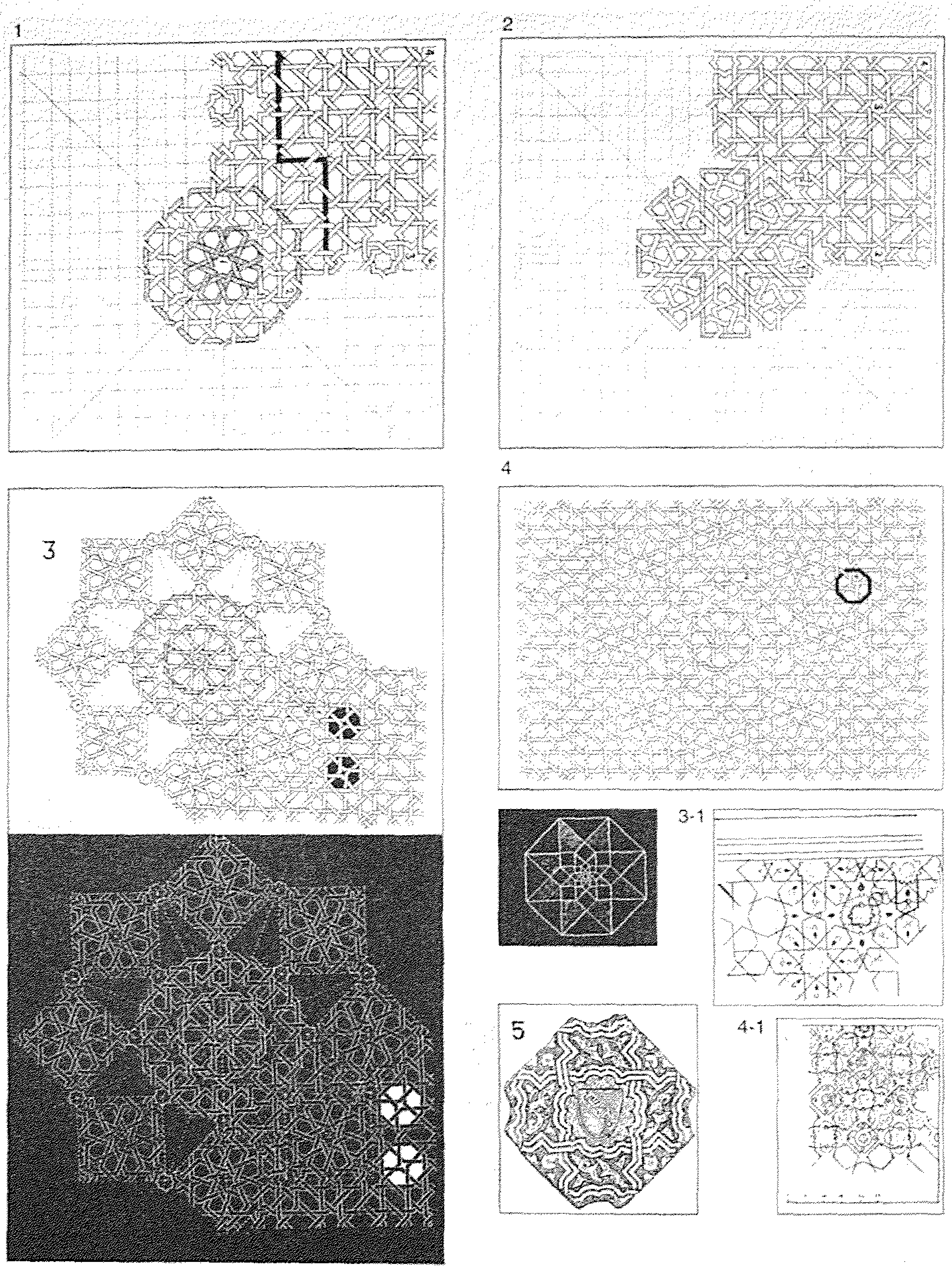
قمارش: زخارف جصية.



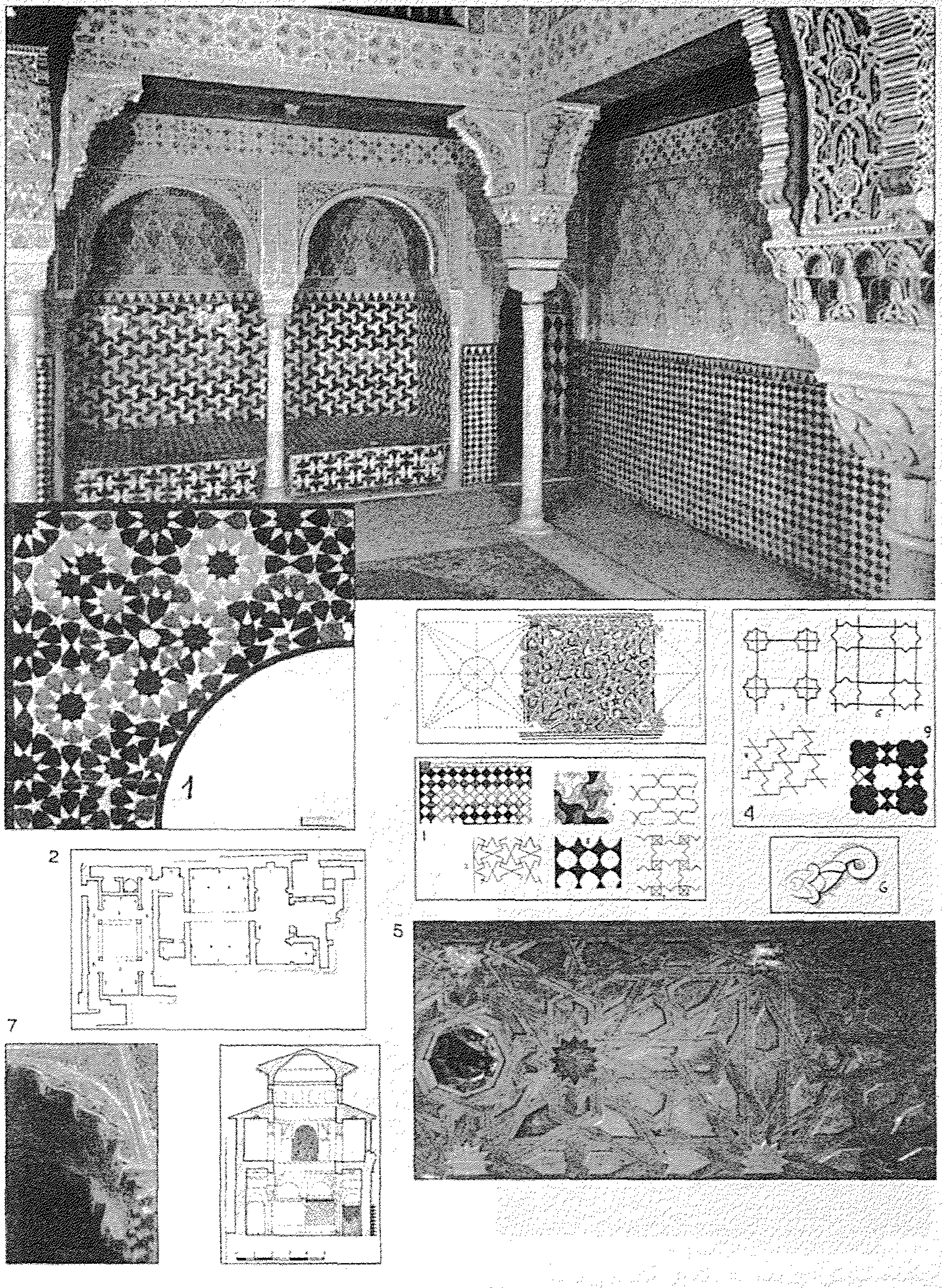
قمارش: أرضيات ووزرات مكسّاة.



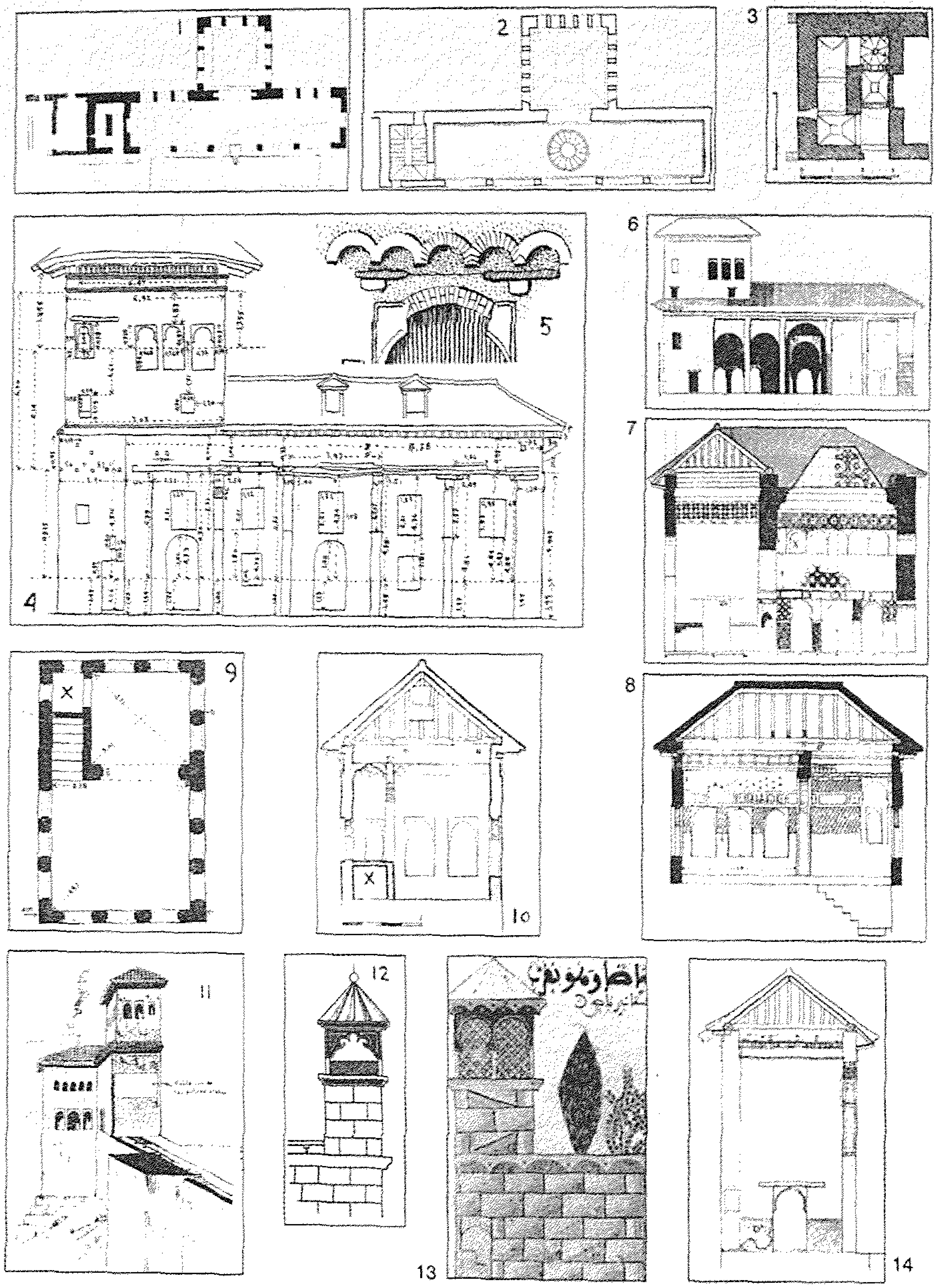
قمارش: أرضيات ووزرات مكسّاة.



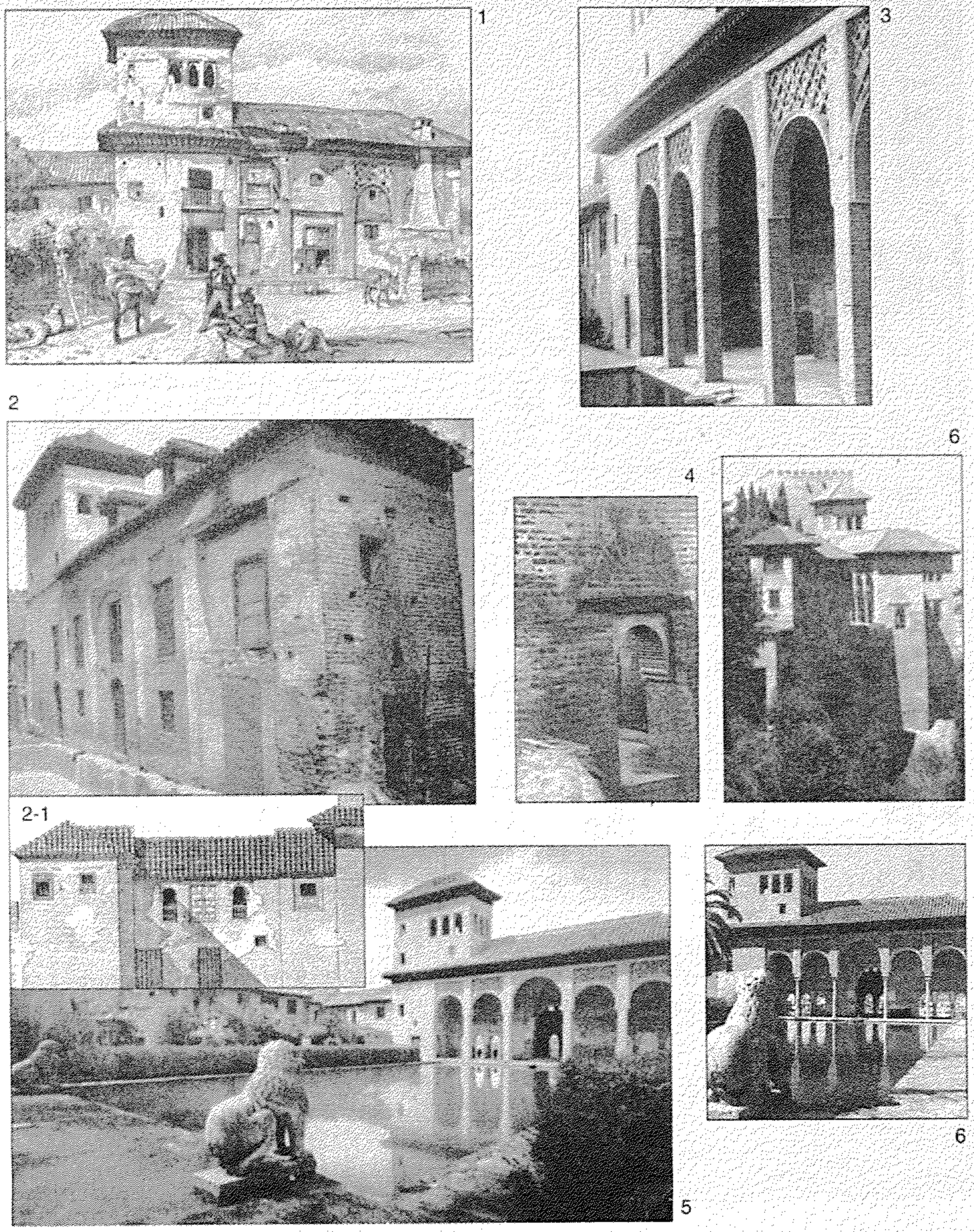
صالون قمارش. وزرات مكسّاة، ٣–١، ٤–١ وزرات مدهونة، مرحاض صالة باركا، ٥: مدرج أرضية صالون قمارش.



غرفة الأسرة، الحمام الملكى بصالون قمارش.

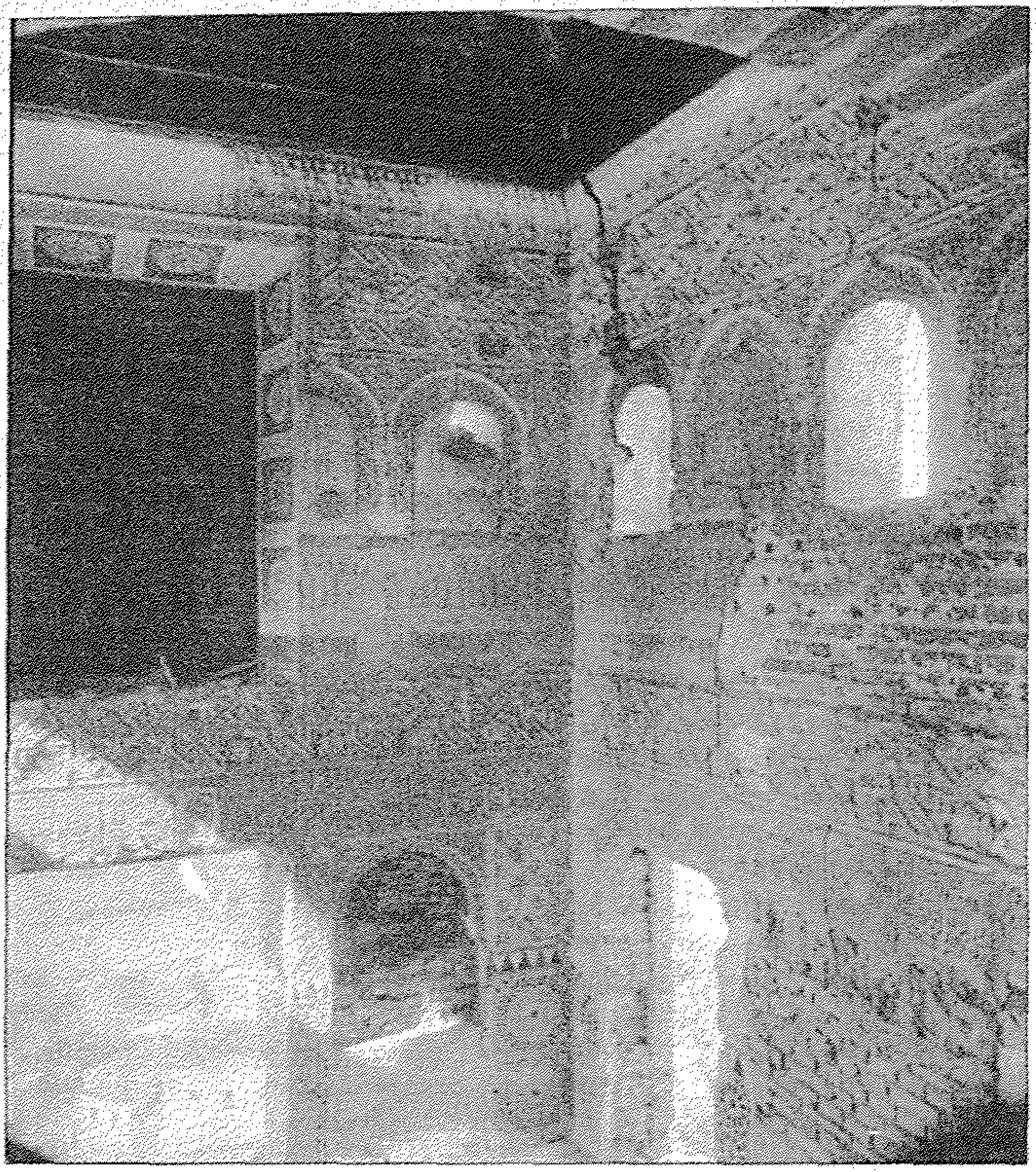


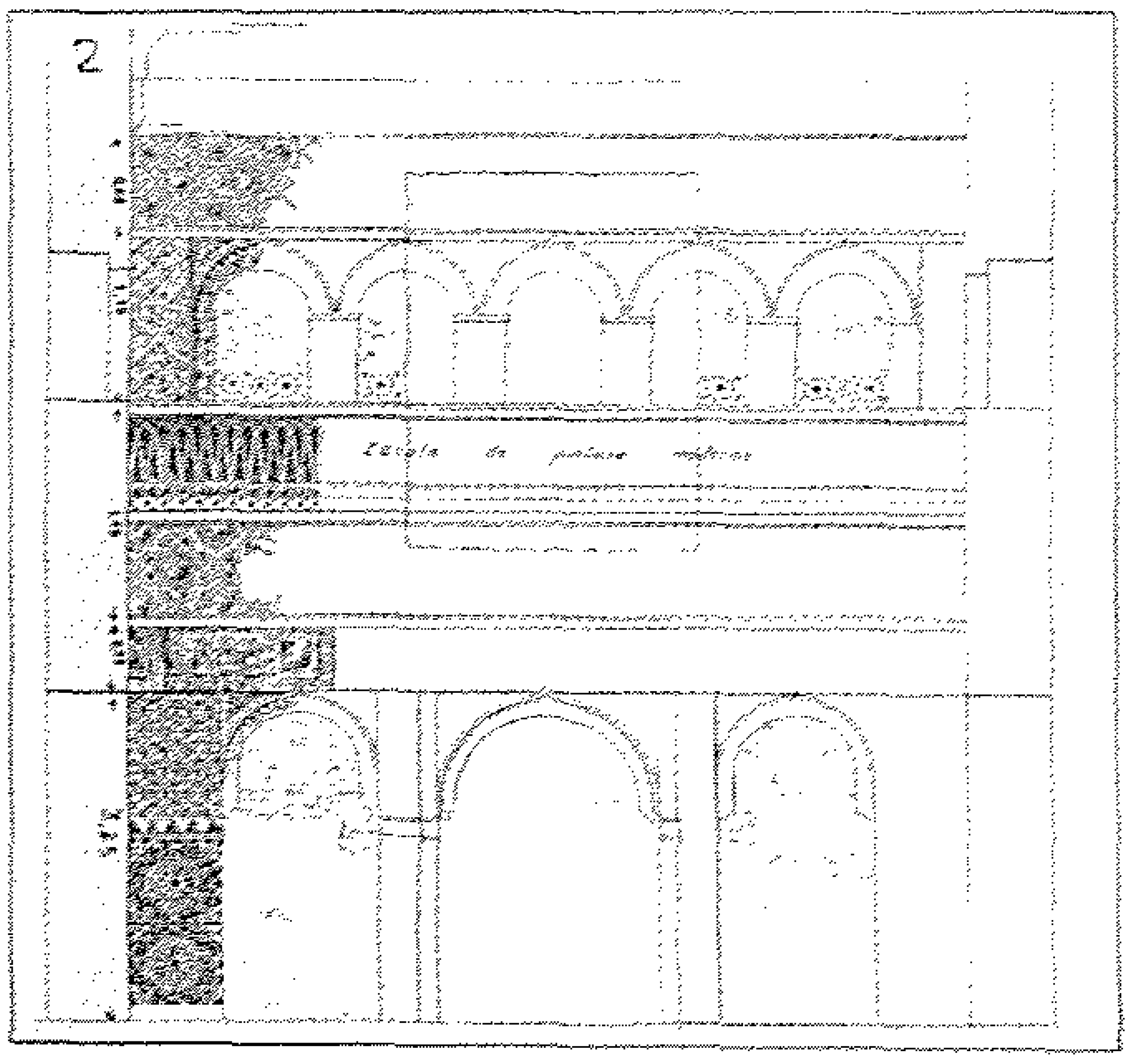
البرطل.



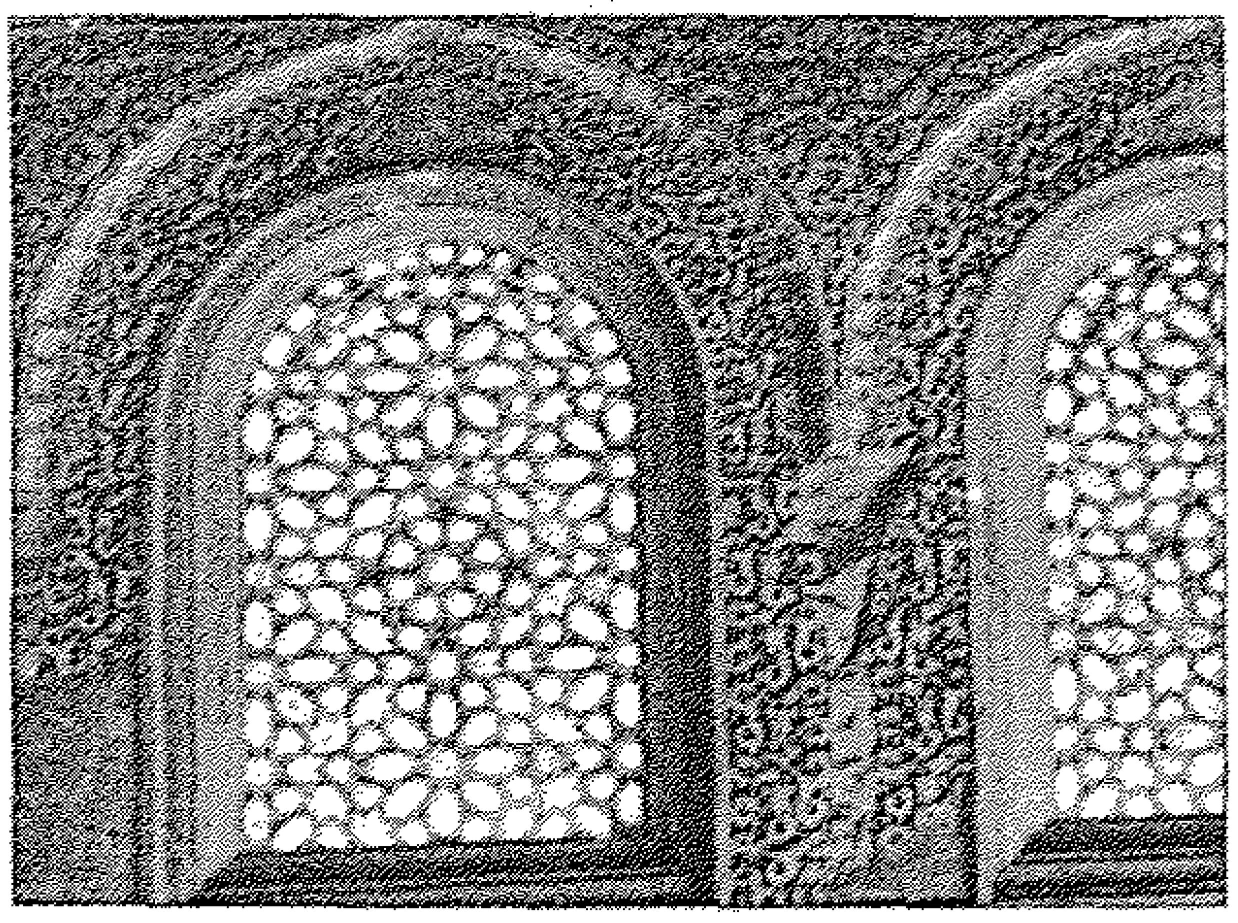
البرطل ١: عام ١٨٣٤ (لويس)، ٢- صورة قديمة ترجع إلى ق ٢٠، ٣- بائكة ذات أكتاف، ٤- نافذة فى الضلع الشرقى للبائكة الشرقية فى الوقت الحاضر، ٥- منظر عام (تصوير تورّس مولينا)، ٢-١ منازل ملاصقة للبرطل، ٦- البرطل وأعمدته فى الوقت الحاضر.

1

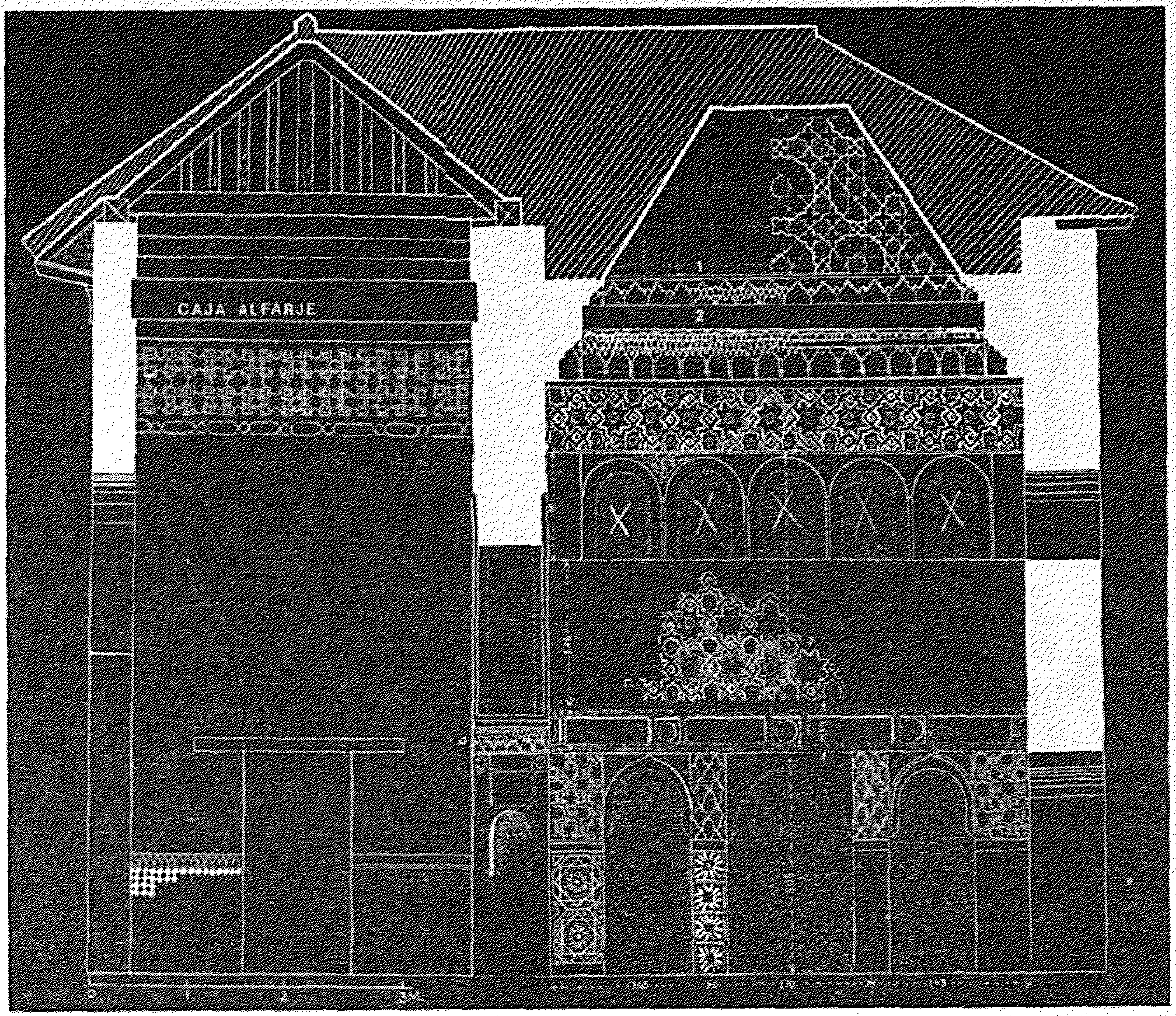




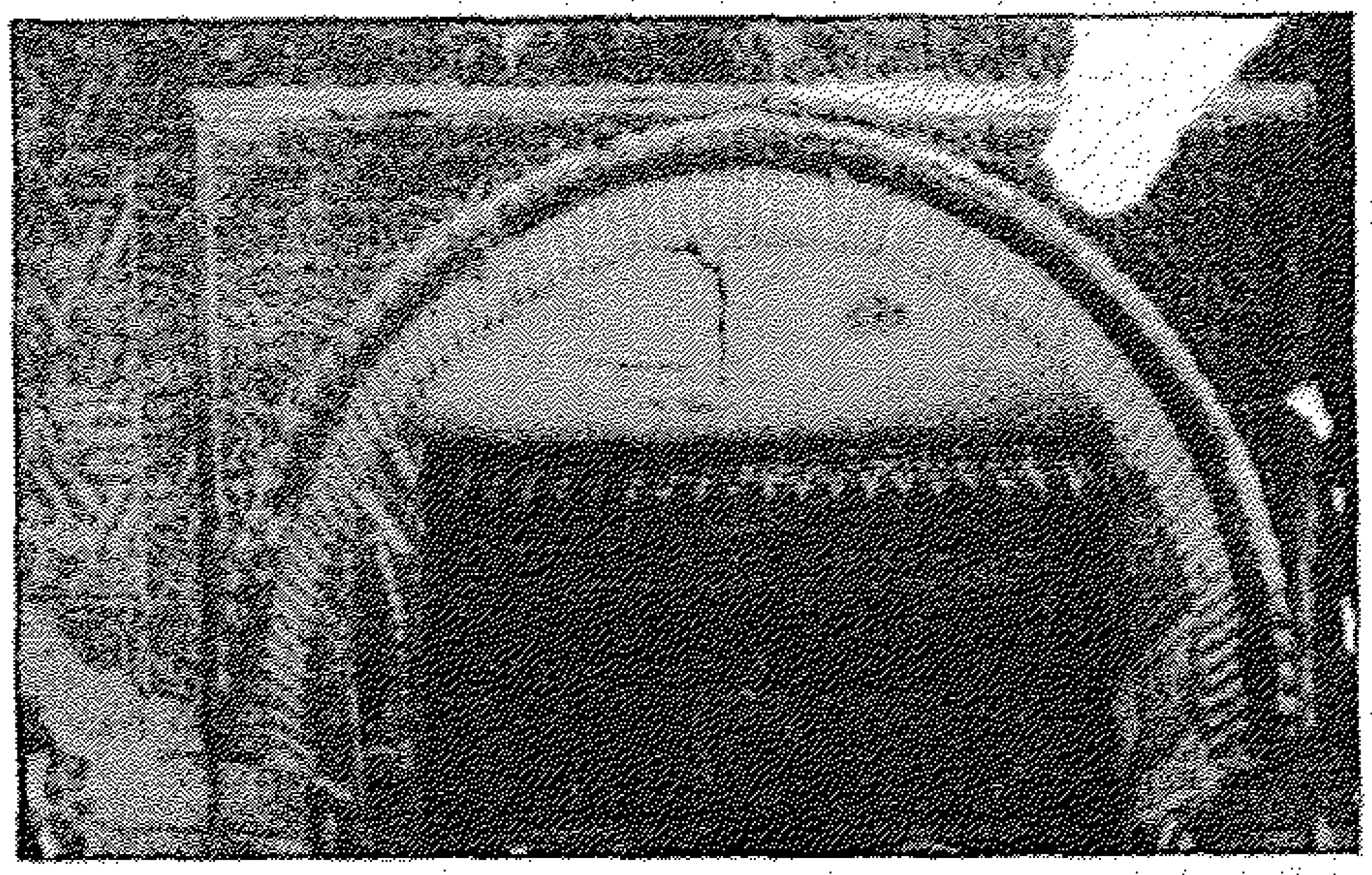
3



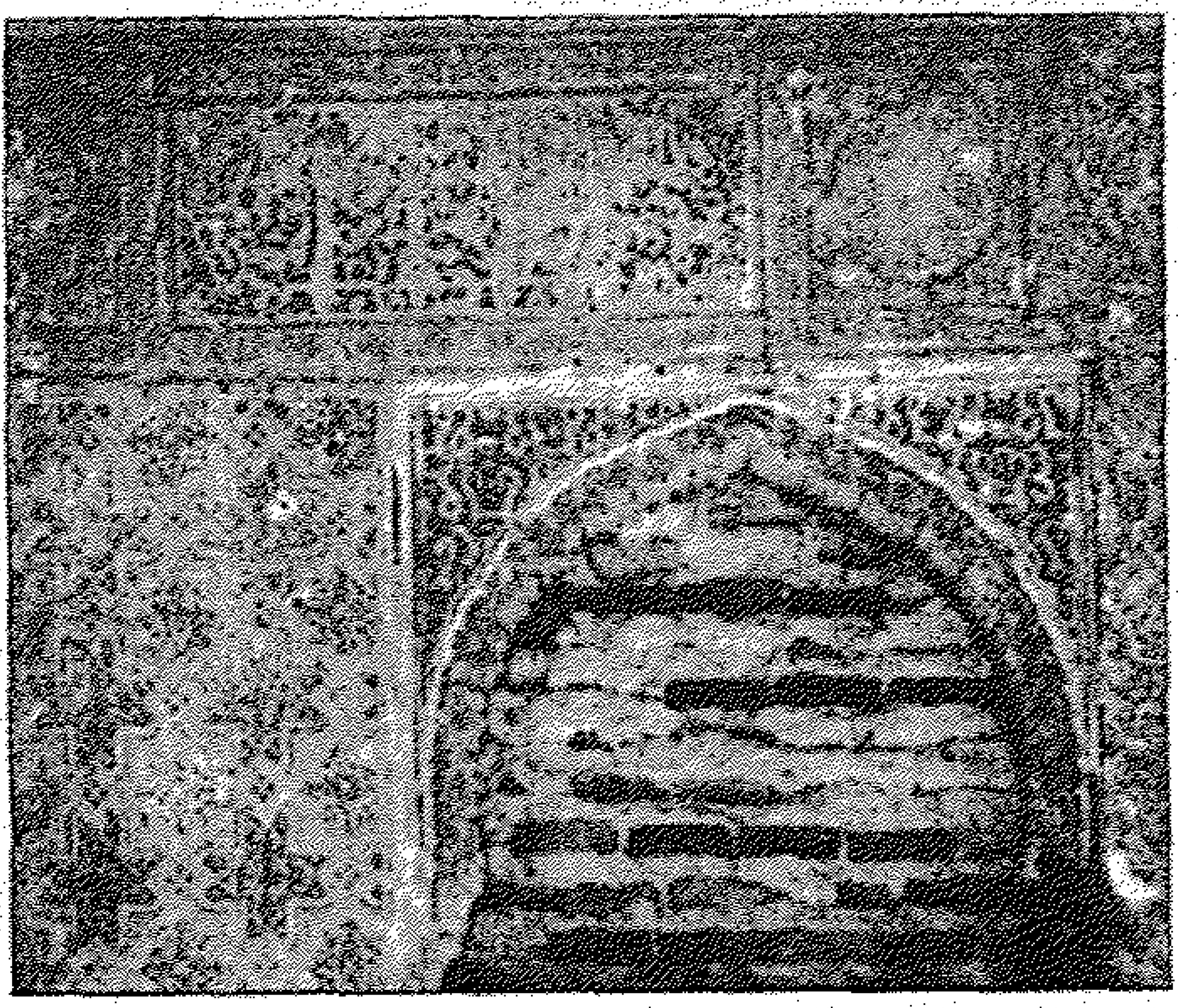
البرطل: صورة قديمة سابقة على عملية الترميم، ٢: مسقط رأسى للداخل ١٩١٧م طبقًا لـ. ر. بيلاثكيث بوسكو، ٣: نوافذ جرى ترميمها.



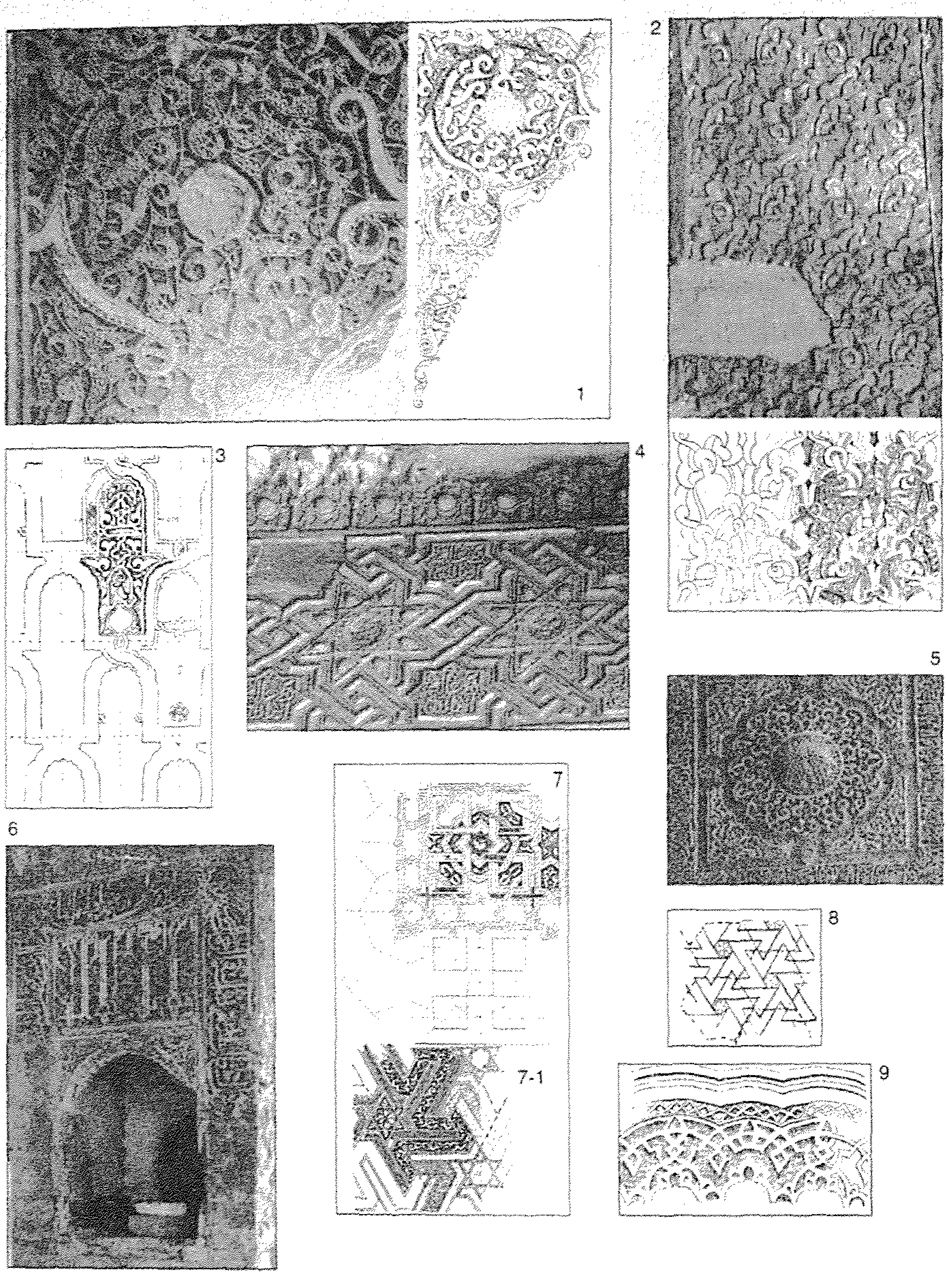
1



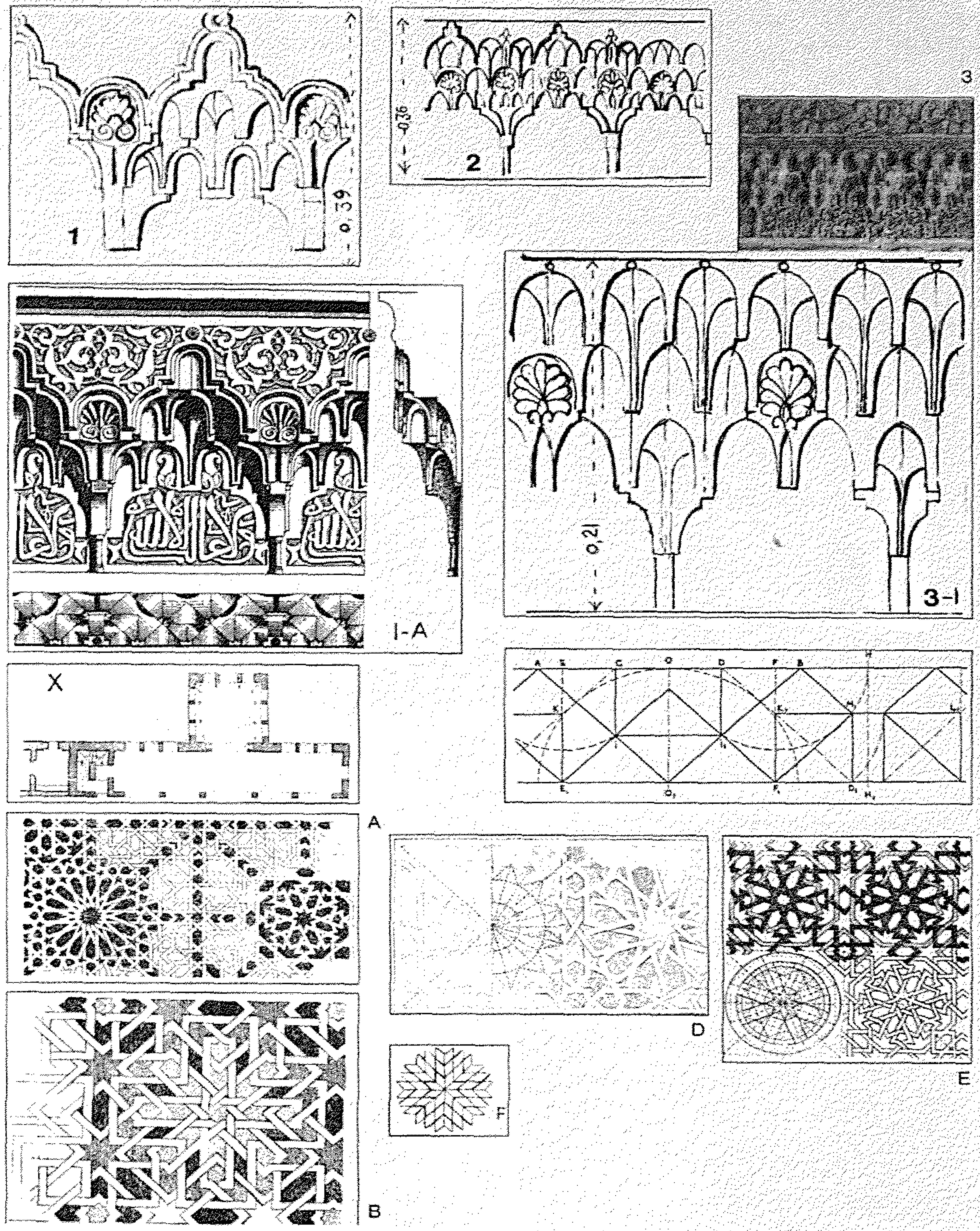
2



البرطل: مسقط رأسى وتحديد مواضع الزخارف. غرف المَرْقب وزخارف جصية فى النوافذ السفلى لصالة البرج الرئيسى.

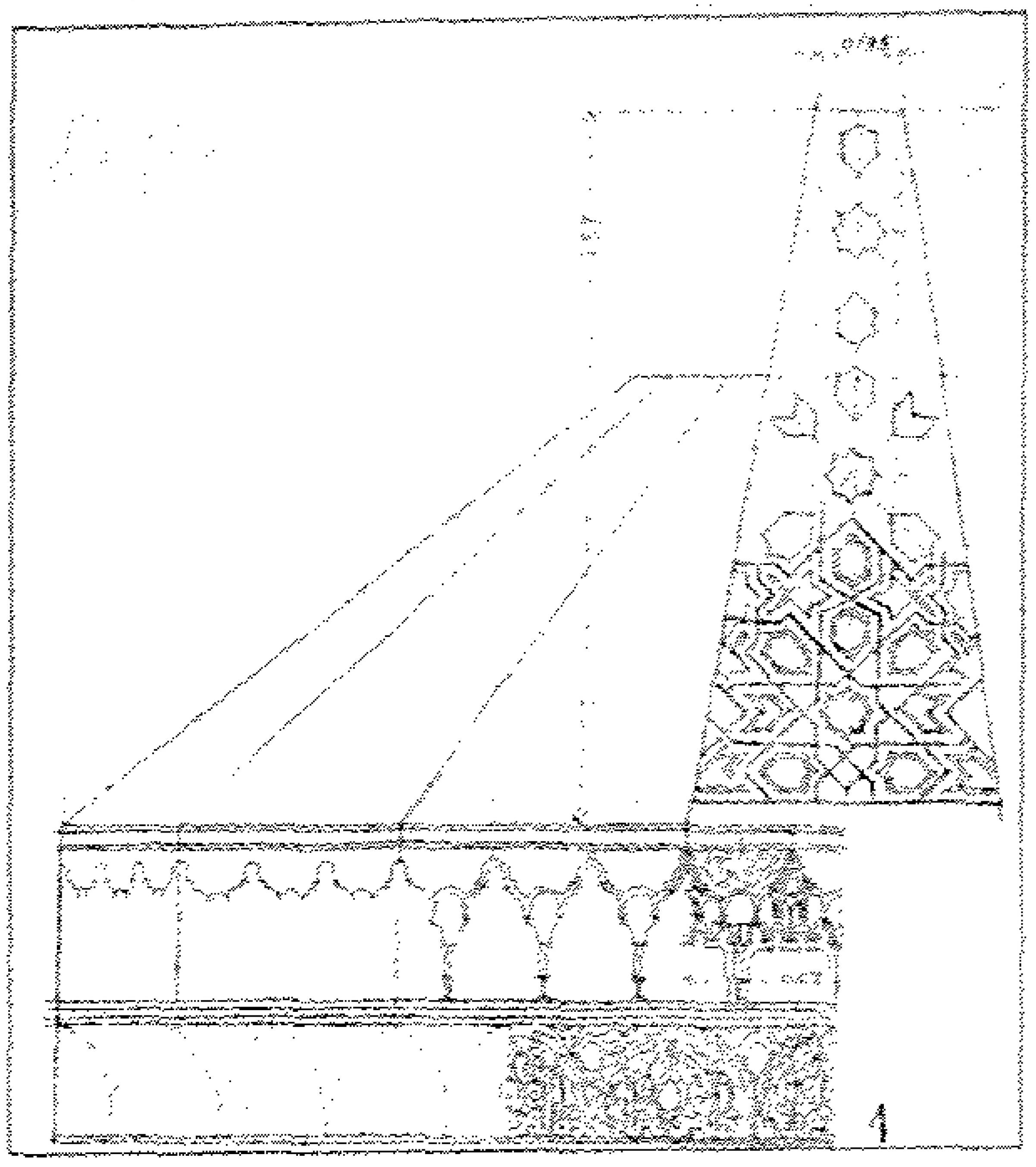


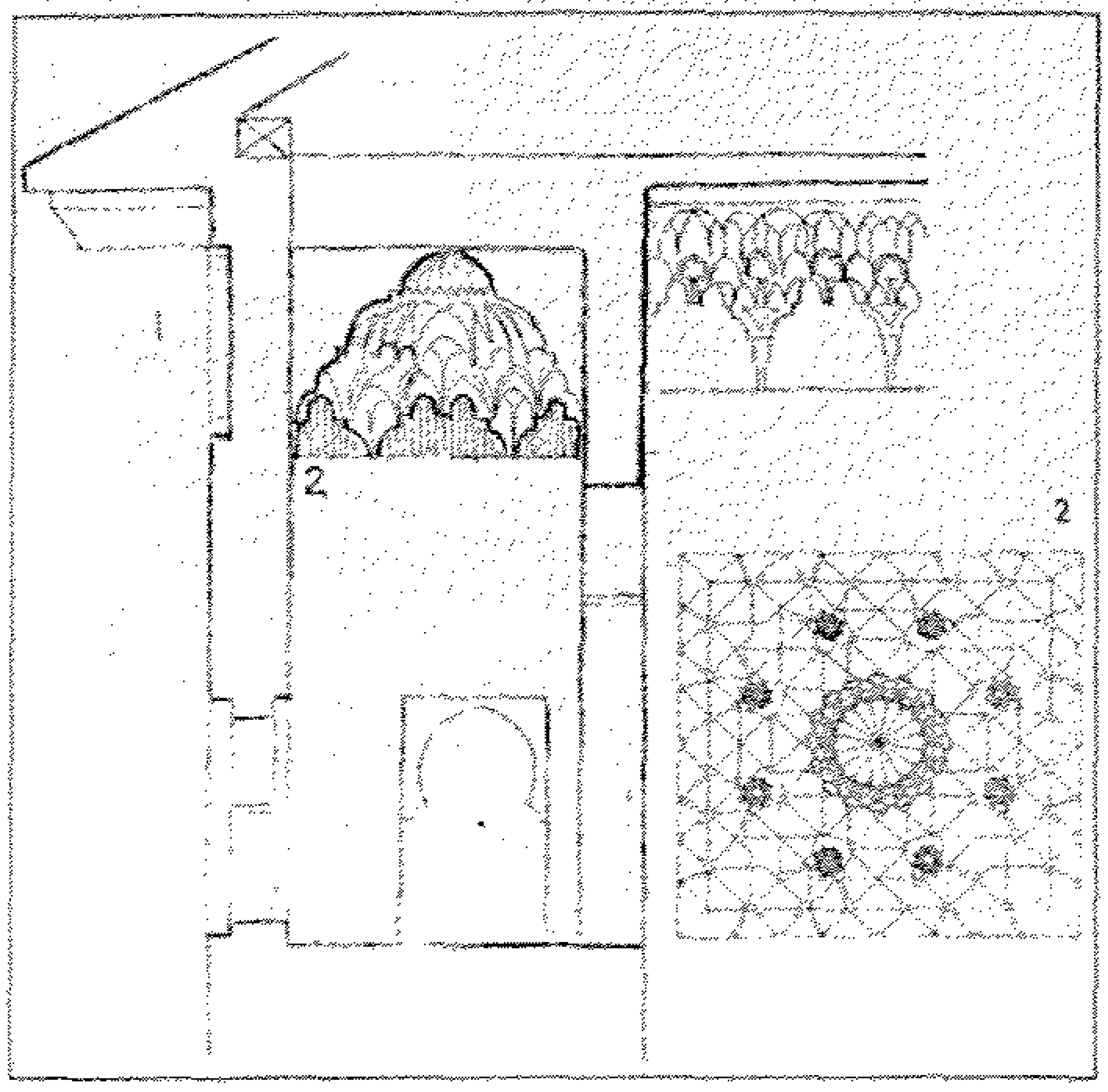
البرطل (الزخارف): ١، ٢، ٦: من عقد المدخل، ٤، ٥: تفاصيل من الصالة، ٧: إفريز البائكة، ٩- مسننات العقد، ٣، ٧-١ زخارف فى البرج العلوى الصغير، ٨- زخرفة فارسية (ق ١٢-١٣).

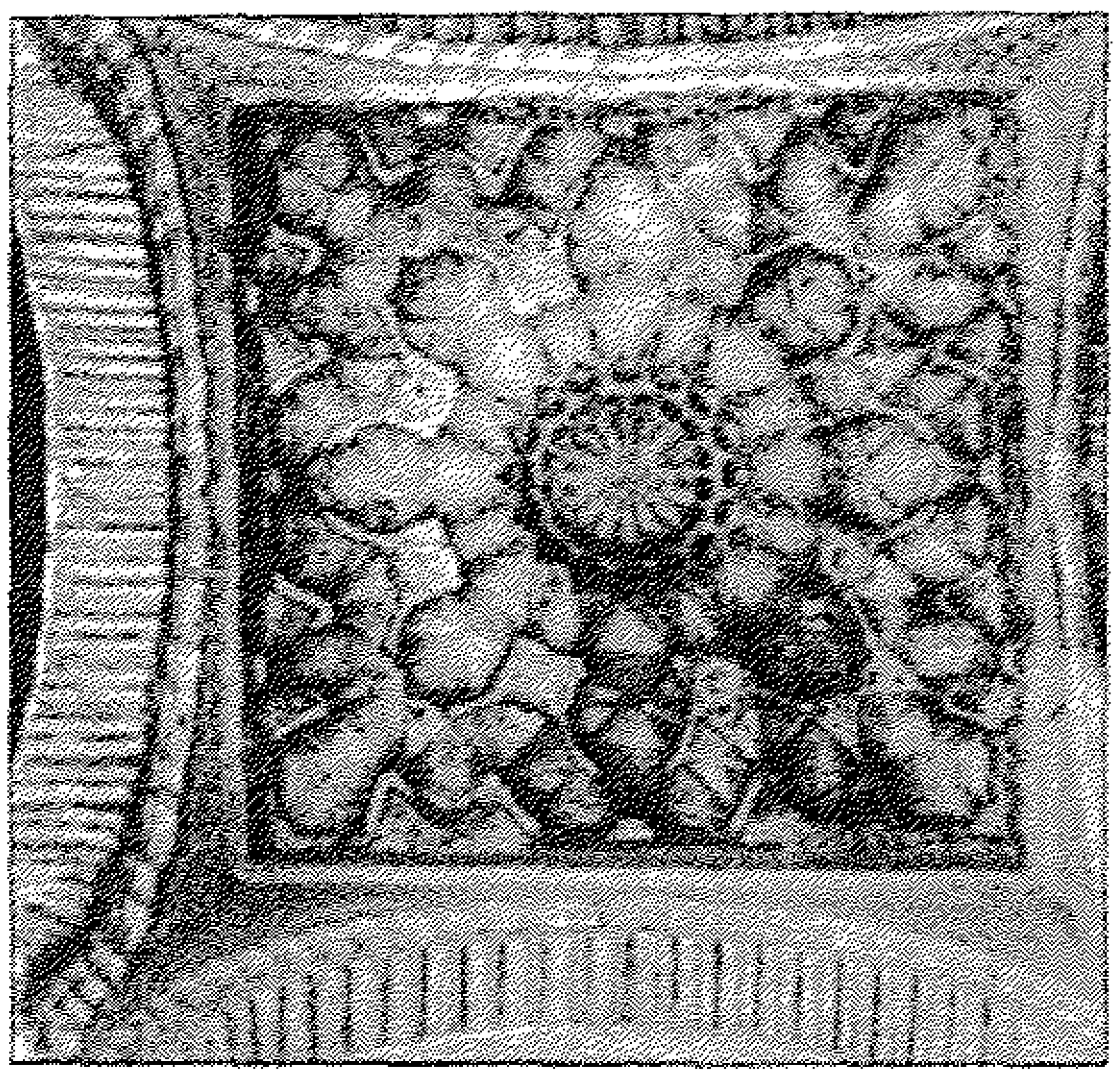


البـرطل (مـقـرنصــات) ١، ١– **:A** خـشب سـقف فى البـرج العلوى الصـغـيـر المرقب (طبـقًـا لسـرجى

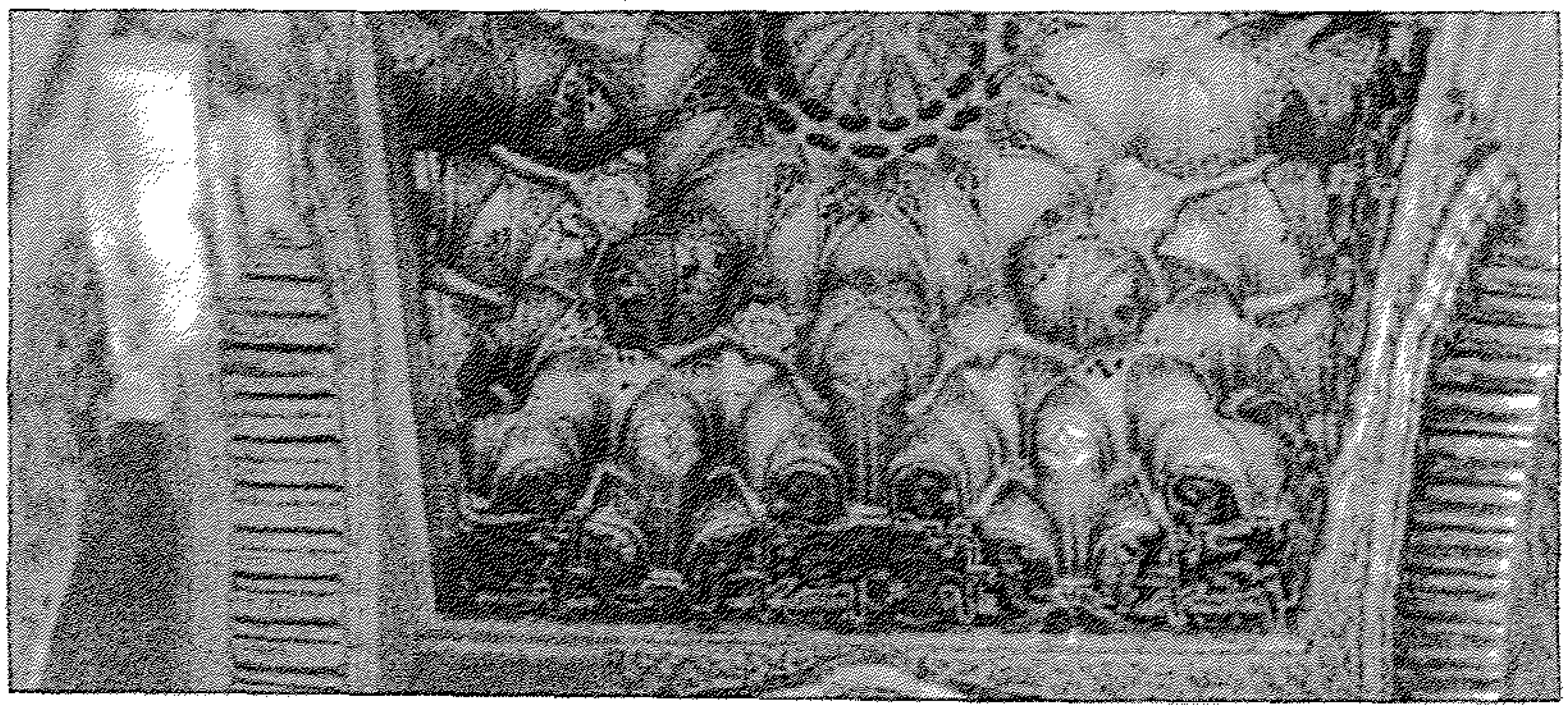
Chmelwzkij)2، ٢: أفاريز علوية، ٣–١ من عقد المدخل إلى الصالة الرئيسية، **F,E,D,B,A,X** : وزرات
ذات كسوة فى الصالة الرئيسية.



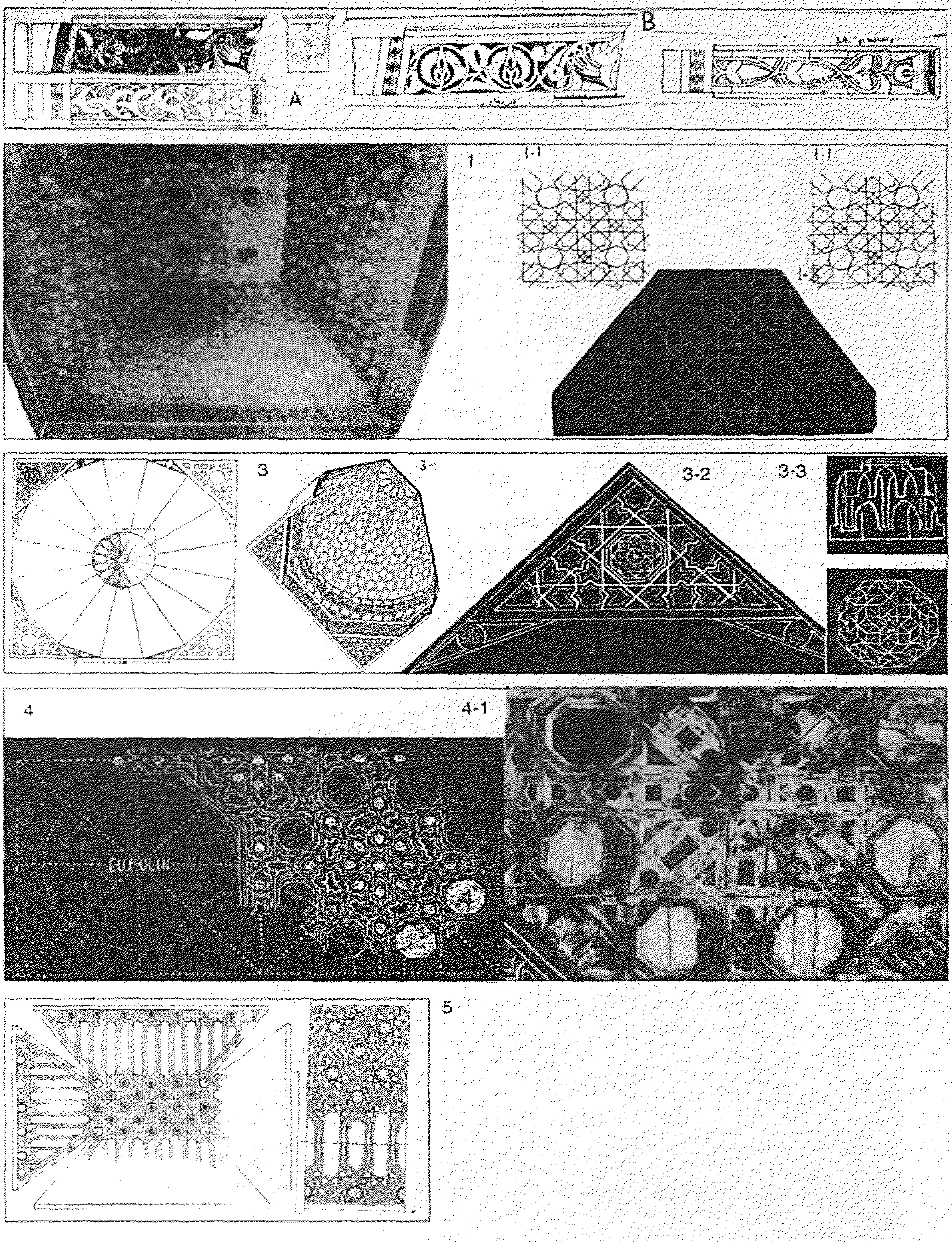




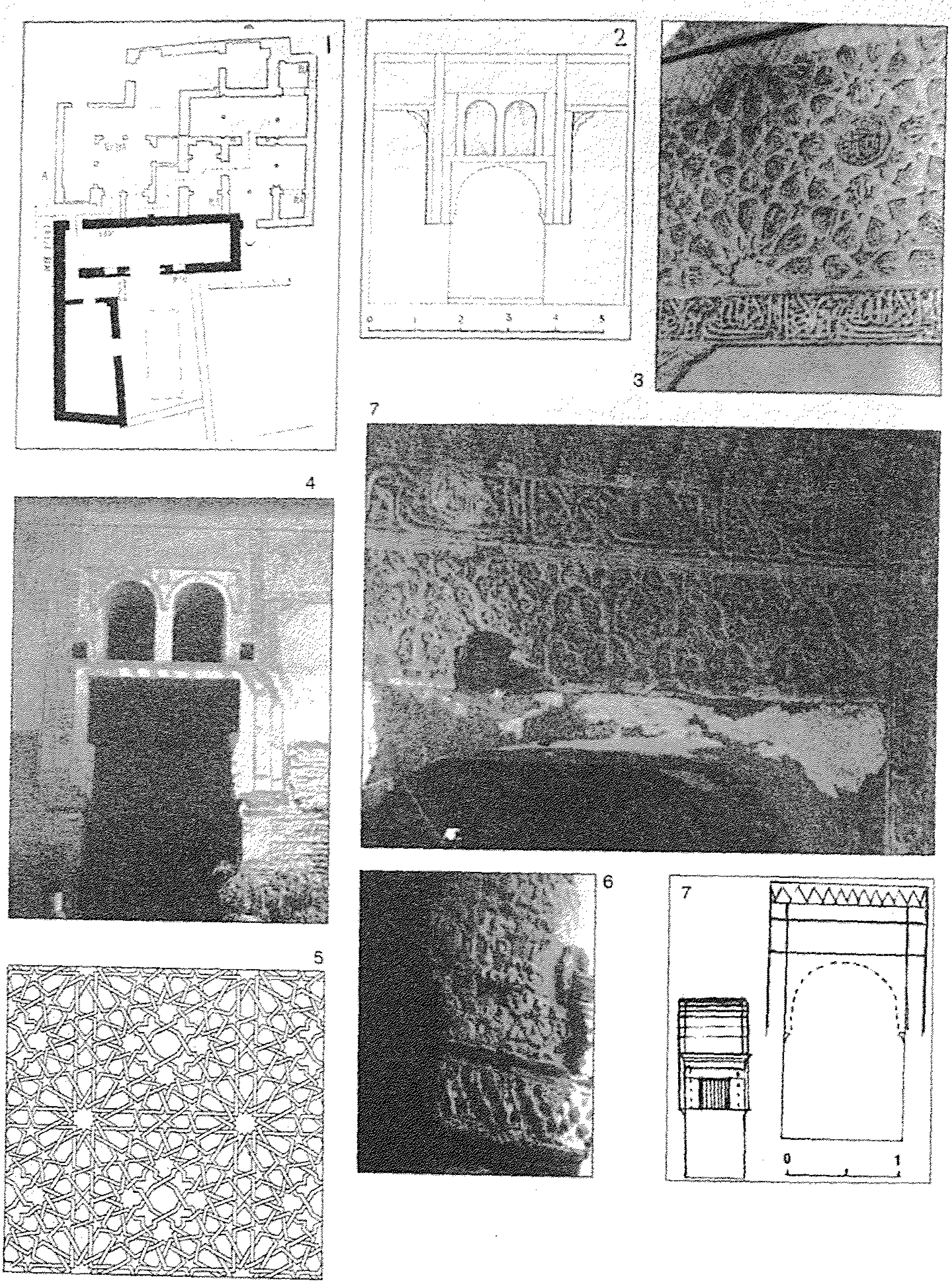
2



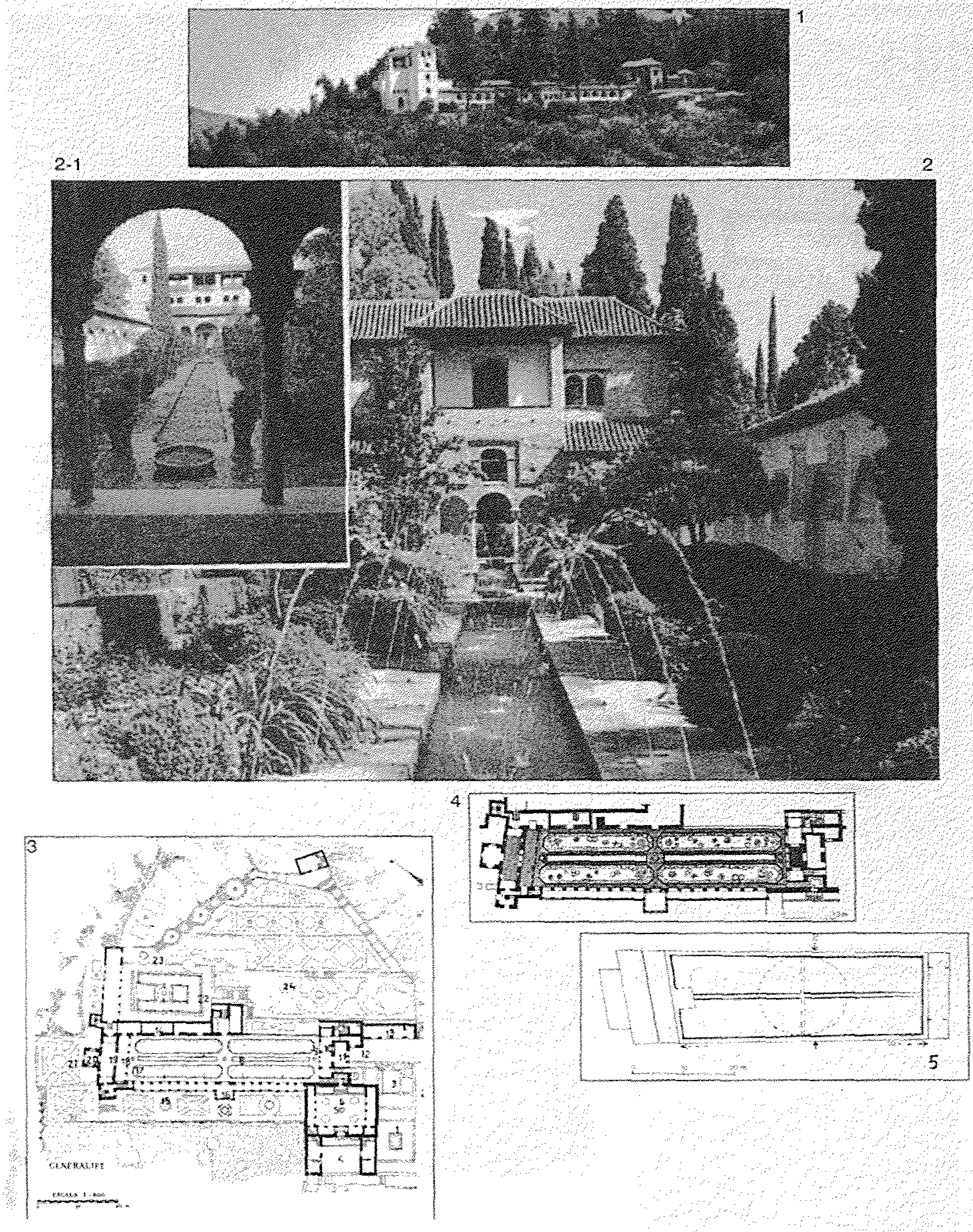
البرطل قبة صغيرة من المقرنصات بالبرج، المرقب فى الطابق الثانى (١ رسم رقم ٦٧ فى أرشيف إدارة الحمراء من قبو خشبى للوحة مجمعة ٣٦، ٣-١).



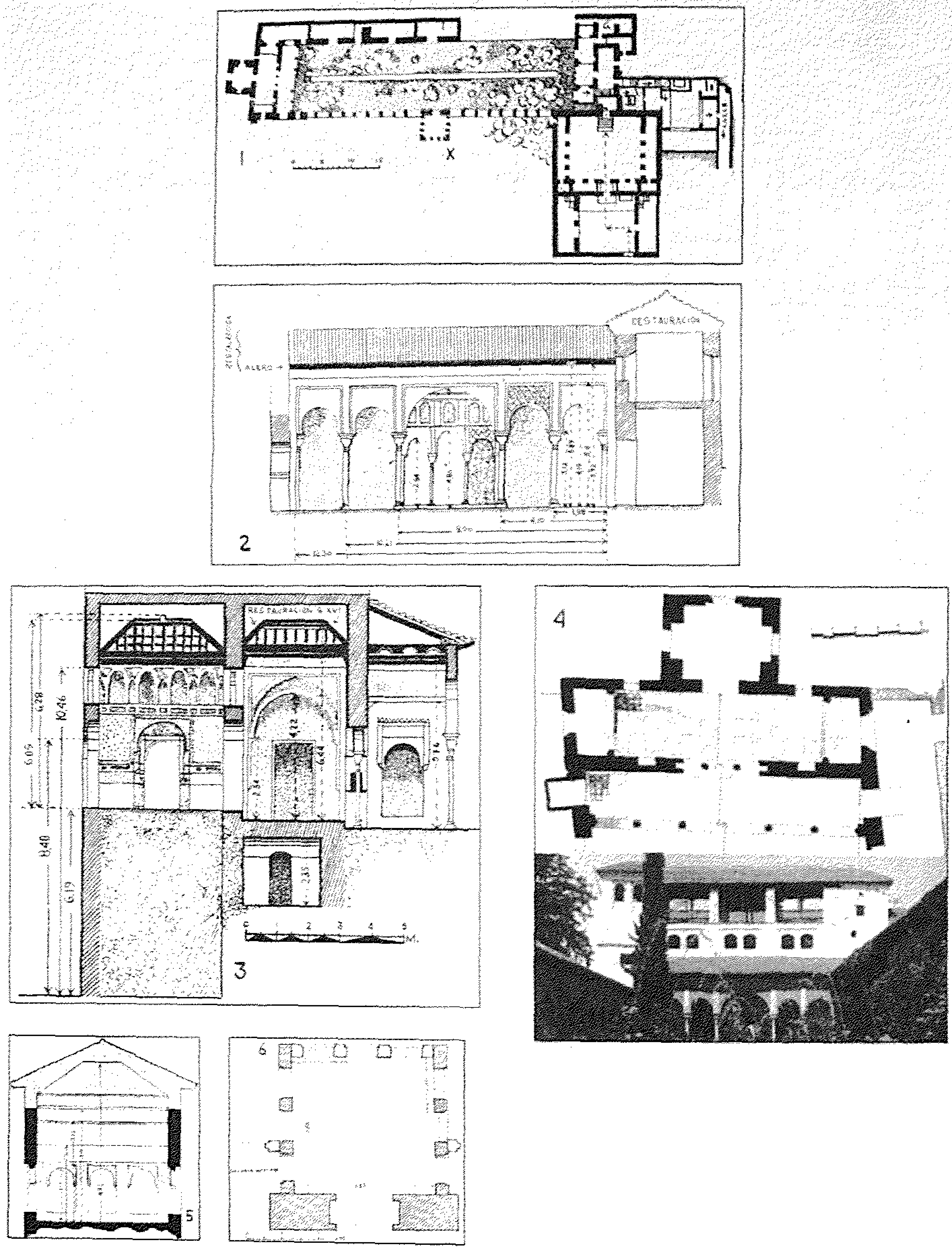
البرطل، الخشب A,B : أطراف دعامات السقف تم انتشالها من الرفرف ١، ١-١، ١-٢، ١-٣ سقف الصالة الرئيسية، ٤، ٤-١ سقف مستو للبائكة، ٣، ٣-١، ٣-٢، ٣-٣ قبة غرفة البرج المرقب العلوى الصغير (٣-١ رسم سرجى)، ٥- سقف بتقنية**Parynudillo** فى المنزل الملاصق للبرطل.



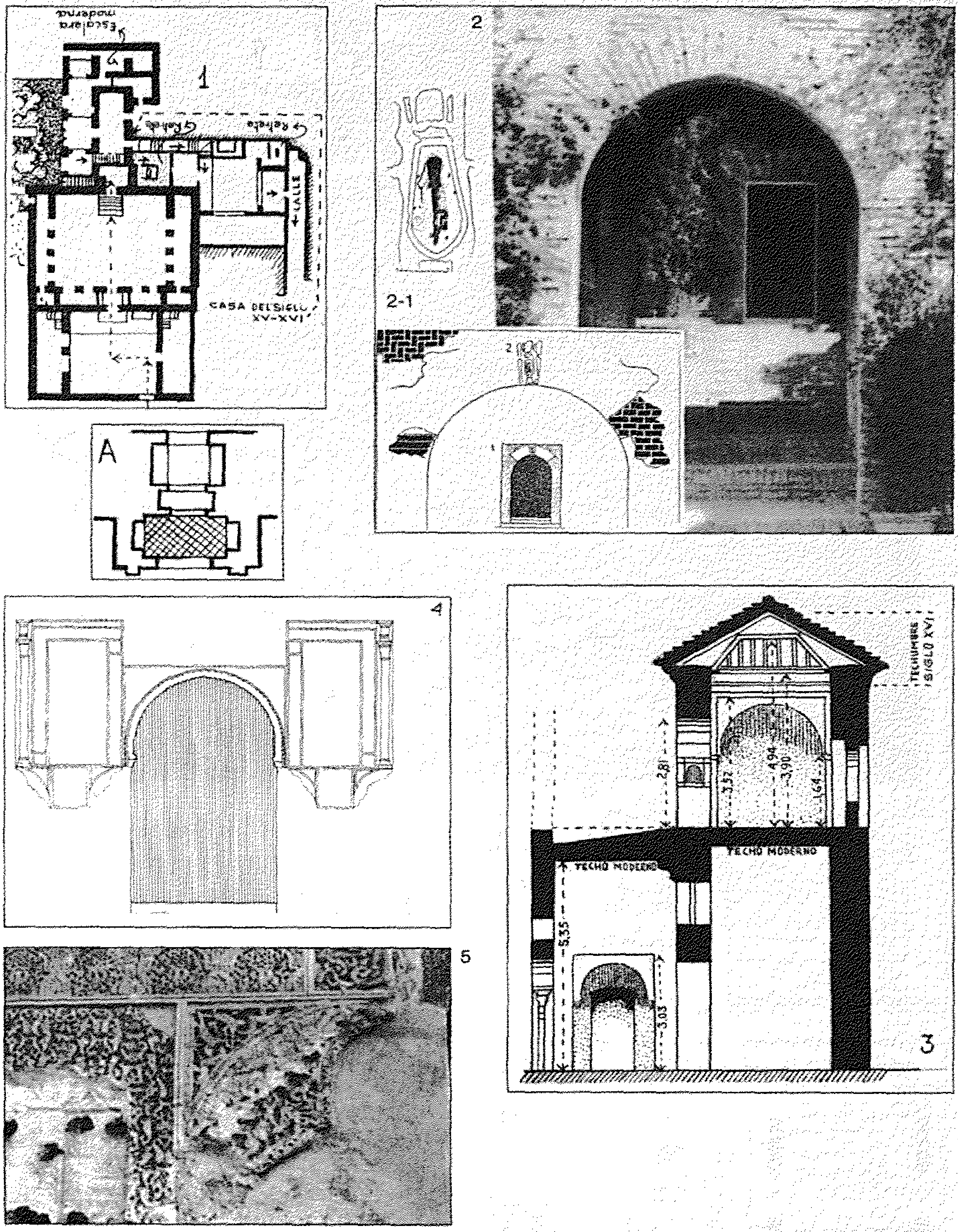
منزل حمام شارع ريال ألتا بين المسجد الكبير والحمام فى الشارع نفسه.



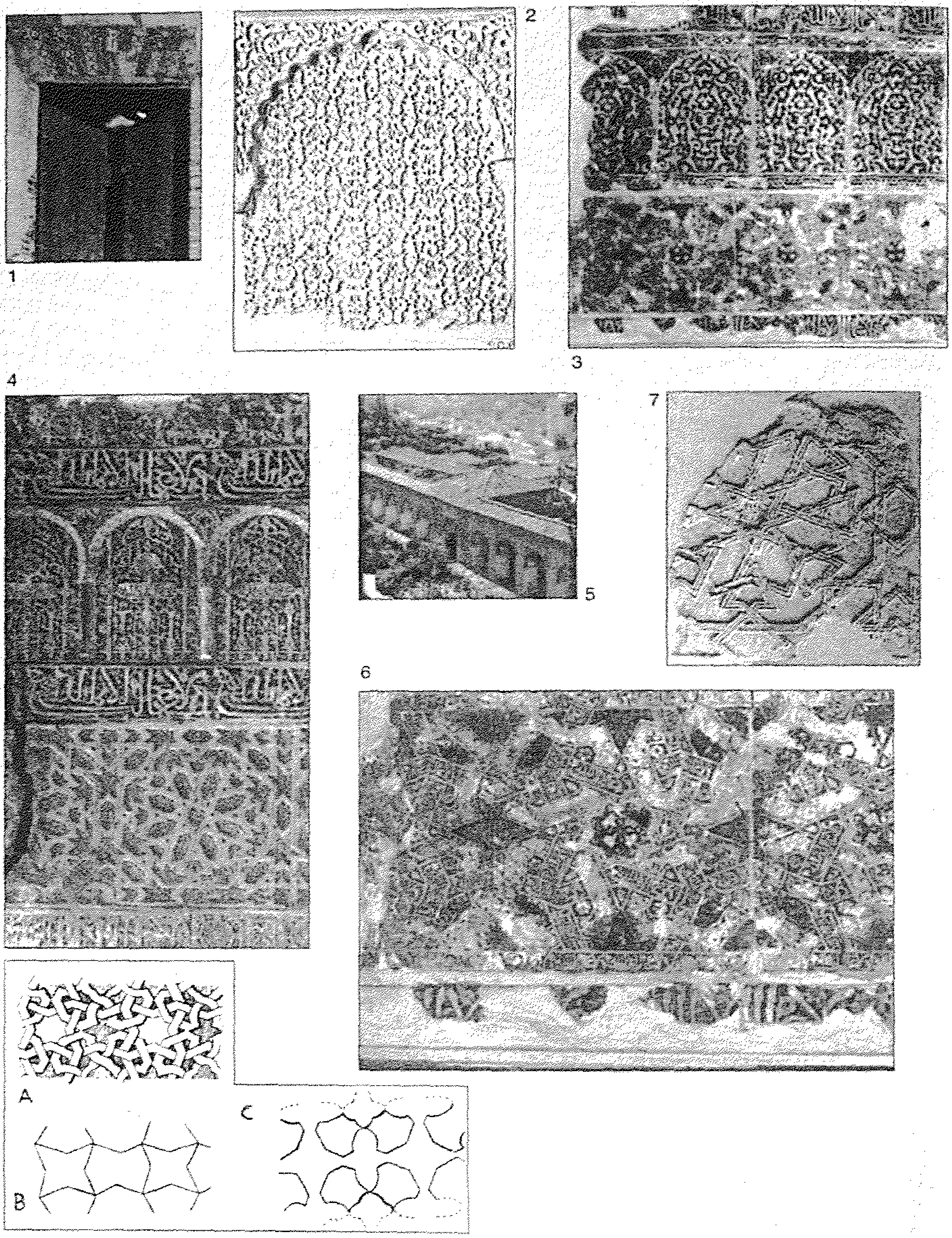
جنة العريف: ١- من الخارج، ٢- صحن القناة (منظر السراى الجنوبى)، ٢-١ منظر للسراى الشمالى، ٣- مسقط أفقى عام، ٤- صحن - حديقة القناة، ٥- موازى، قصر المعتصم ق. ١١ فى قصبة ألمرية (٣، ٤ إدارة الحمراء وجنة العريف).



جـنـة العـريـف ١: القصـر: منظـر عام، ٢- بائكة السراى الشمالى، ٣- مسقط رأسى للقطاع الشمالى،
٤- المخطط والمسقط الرأسى للسراى الشمالى، ٥، ٦: مرقب على الضلع الغربى للصحن الحديقة (القناة).

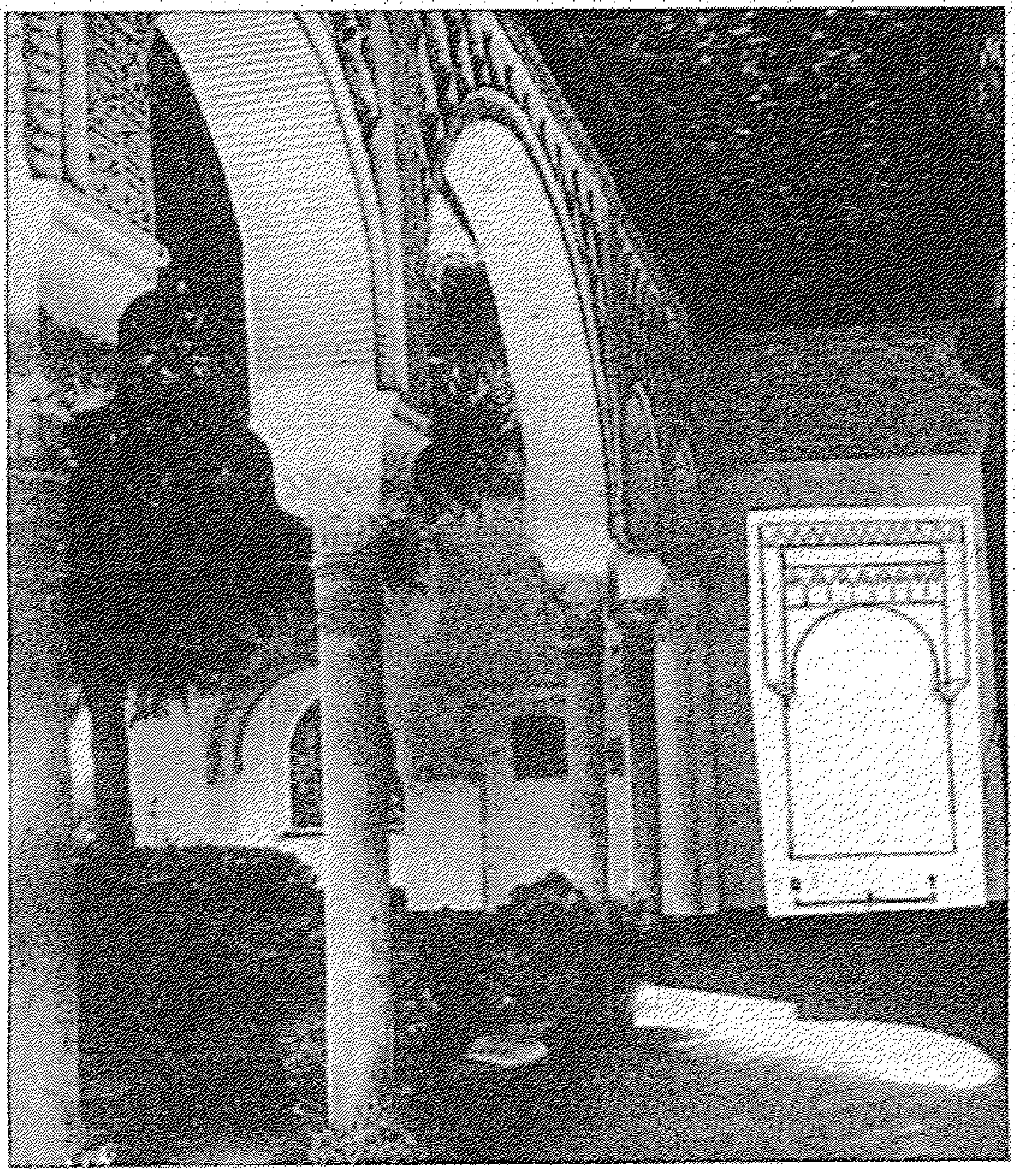


جنة العريف: ١- صحون المدخل إلى القصر، ٢، ٢-١: عقد الصحن الثاني للمداخل، ٣- مسقط رأسى للسراى الجنوبى للصحن الحديقة (القناة) واجهة المرقب الكائن فى الضلع الغربى للصحن الحديقة القناة (الساقية).

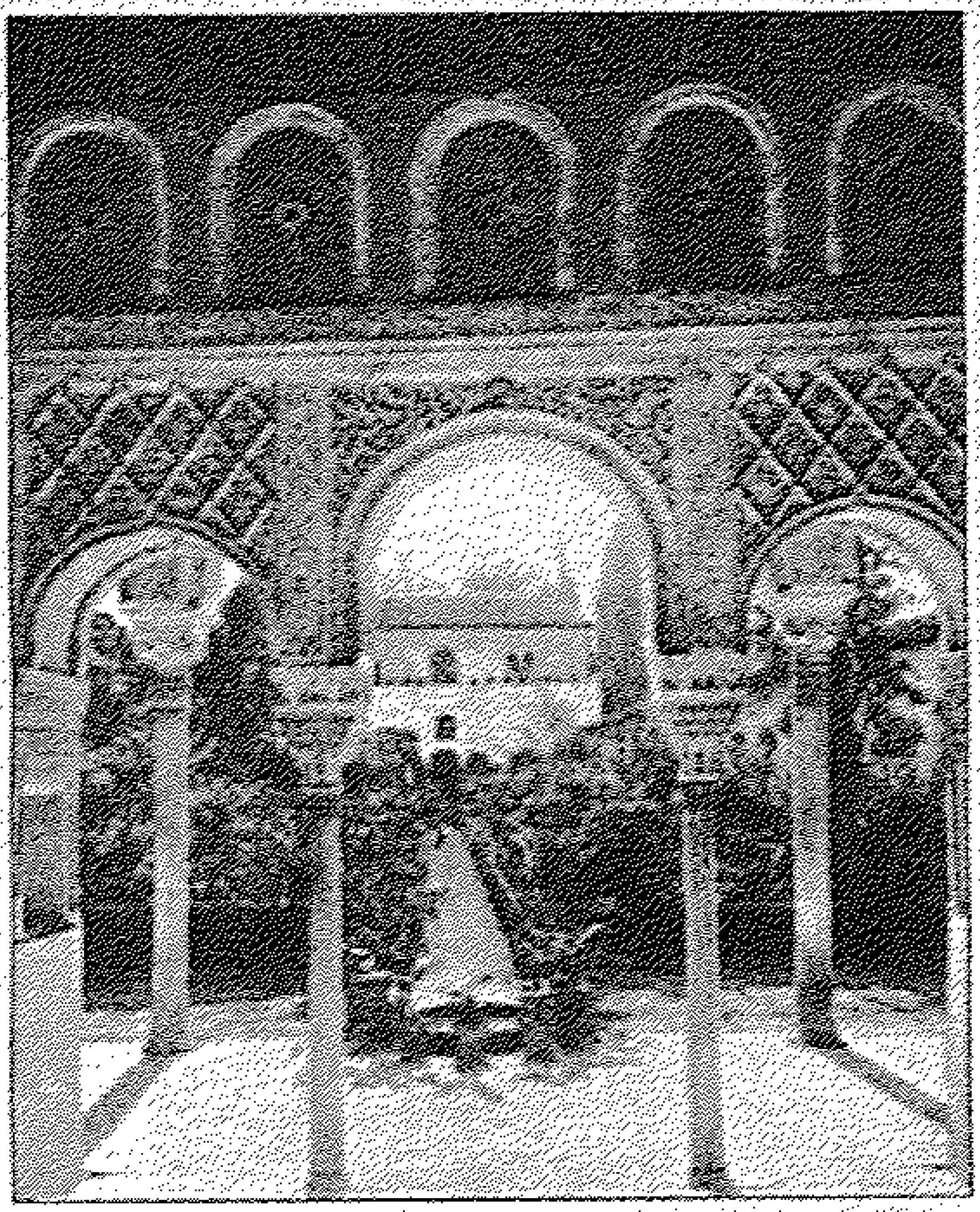


جنة العريف: ١- باب المدخل إلى القصر، ٢- واجهة الكوات الكائنة فى أضلاع البائكة الشمالية، ٣، ٦، **A,B,C:** زخارف جصية قديمة، المرقب الكائن فى الضلع الغربى لصحن الساقية (القناة)، ٤، ٦: زخارف جصية ترجع إلى عصر إسماعيل الأول متراكبة على زخارف رقم ٣، ٧: زخارف جصية فى متحف الحمراء.

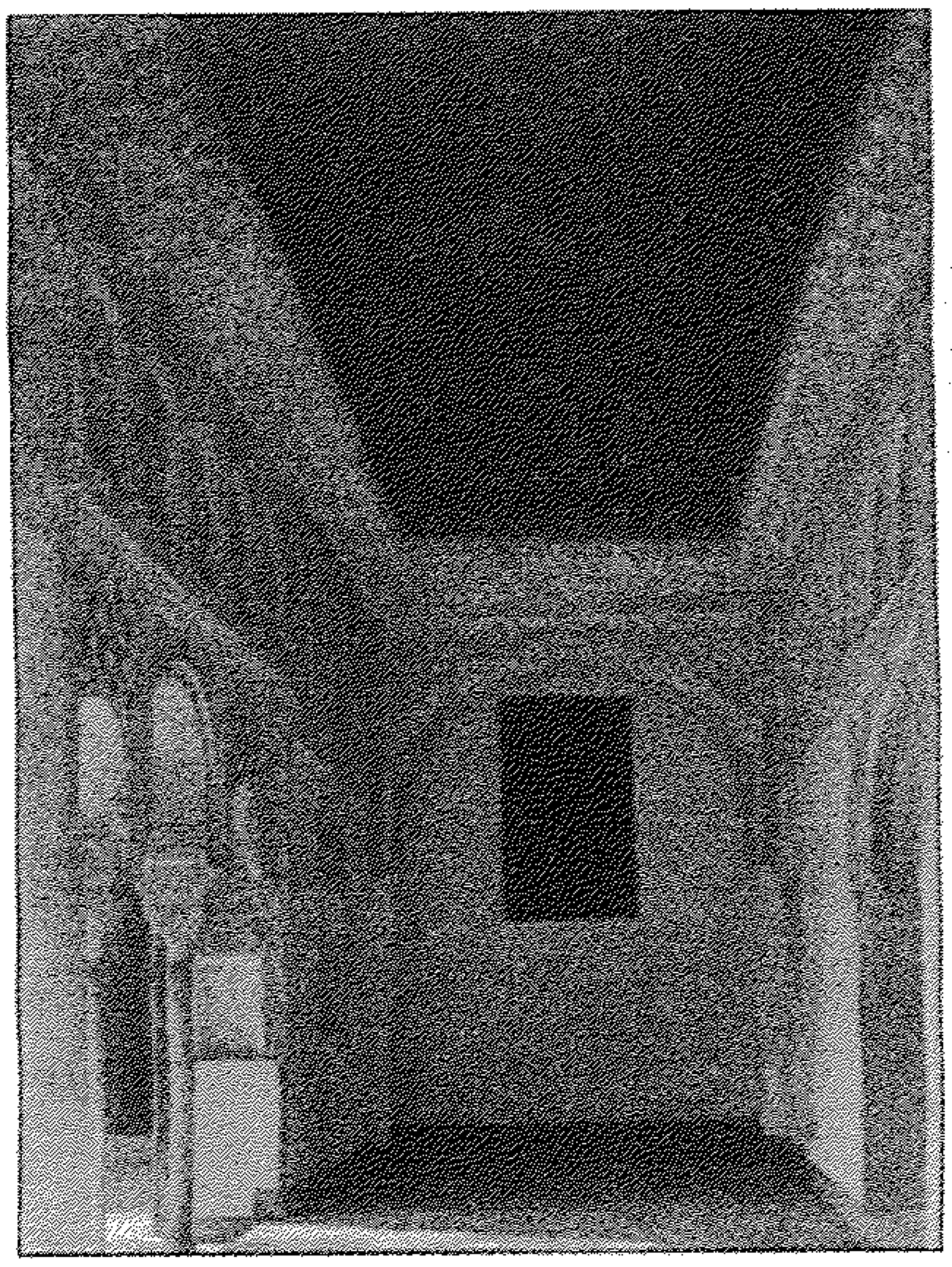
1



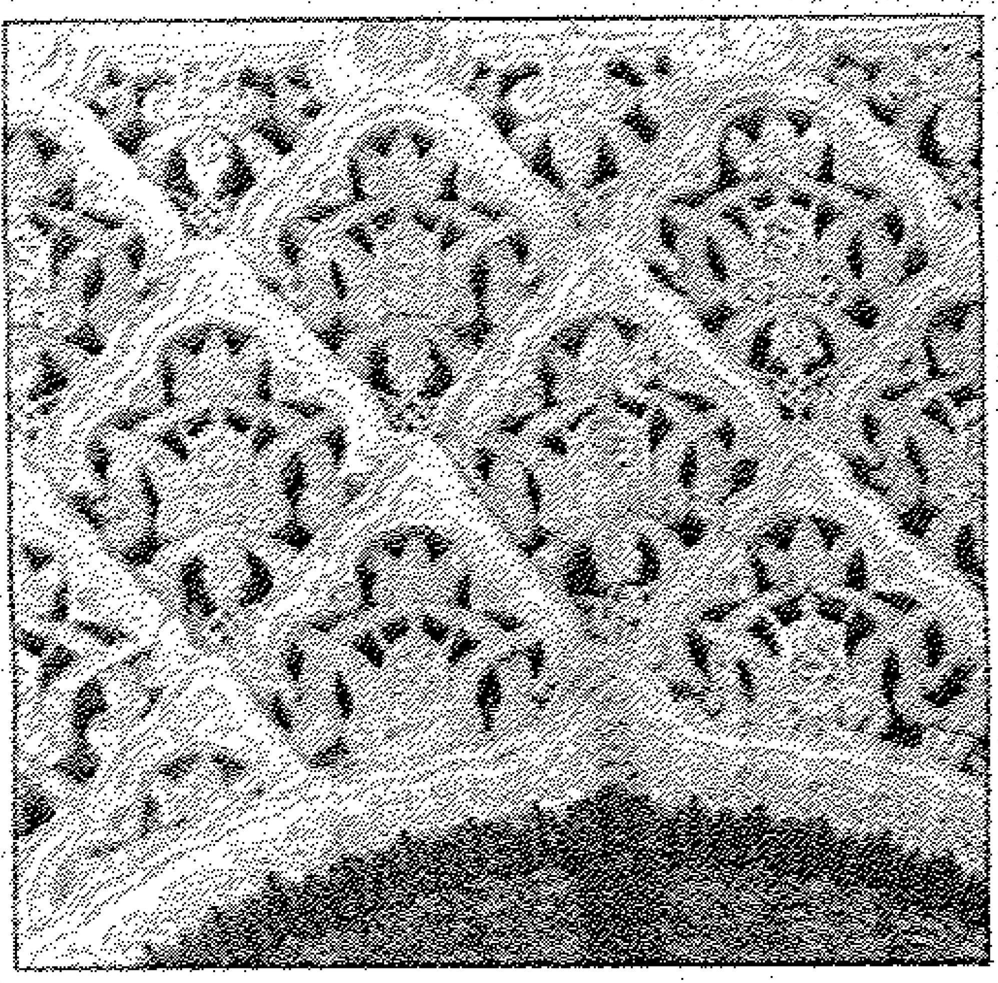
2



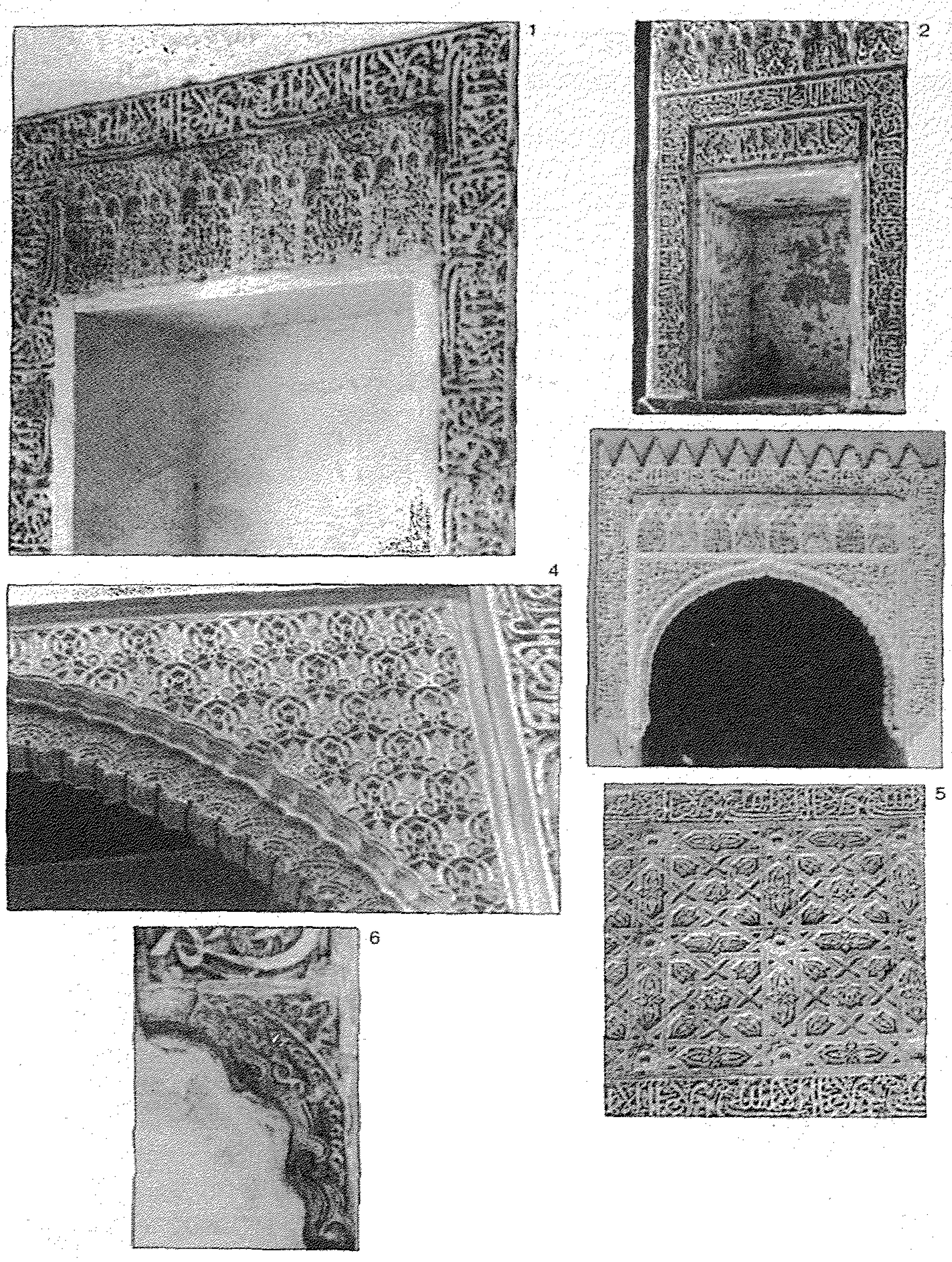
4



3

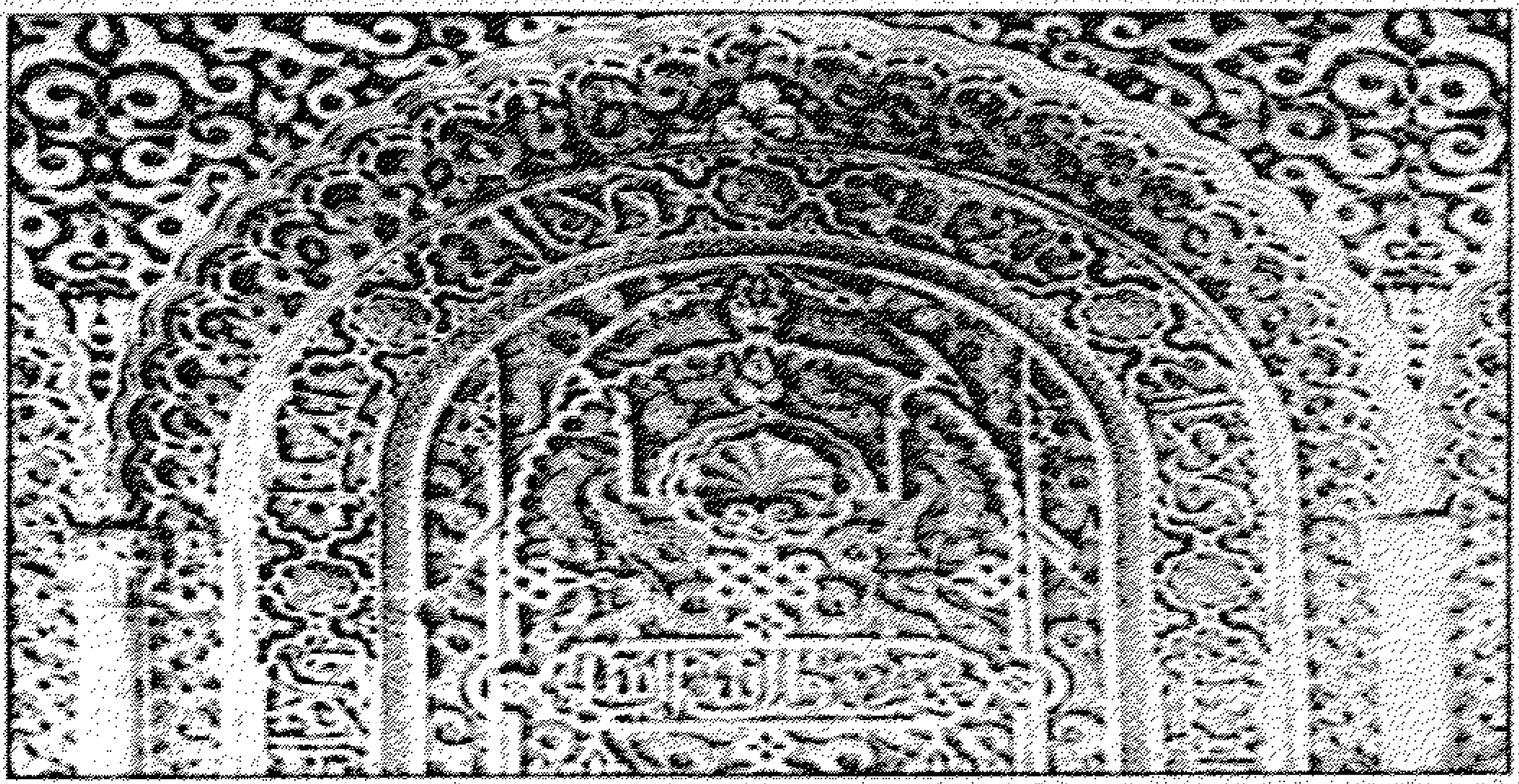


جنة العريف ١، ٣: البائكة والمعينات فى البائكة الشمالية، ٢- مدخل إلى مجلس السراى الشمالى، ٤- مجلس السراى الجنوبى.

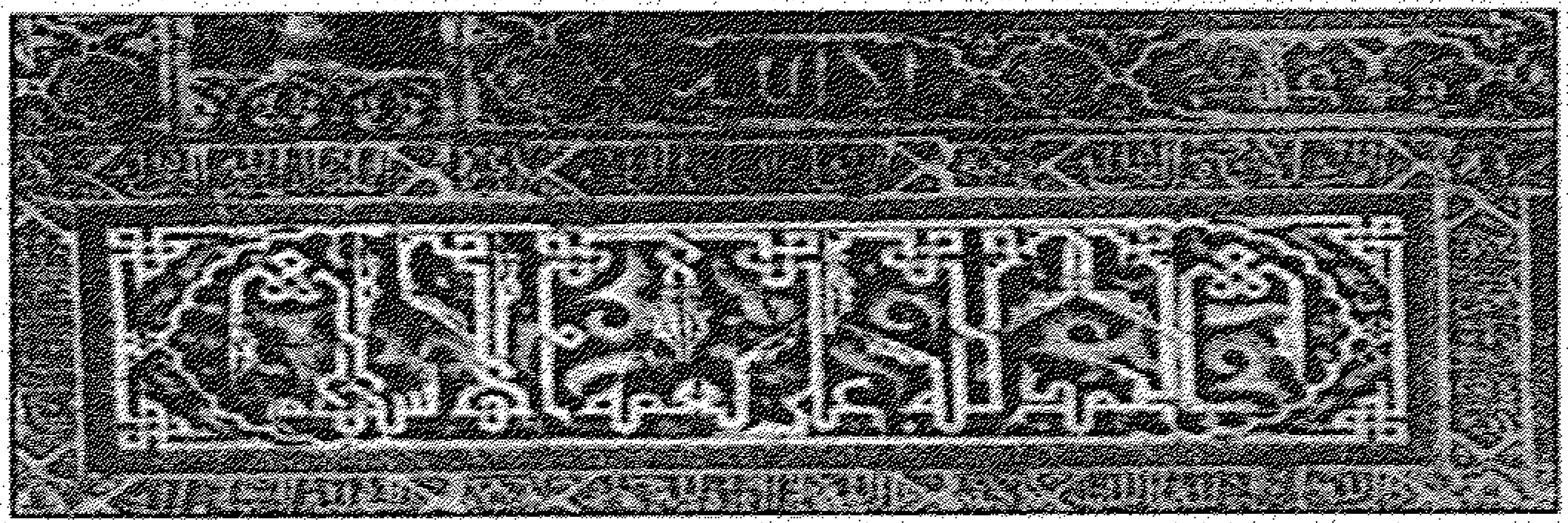


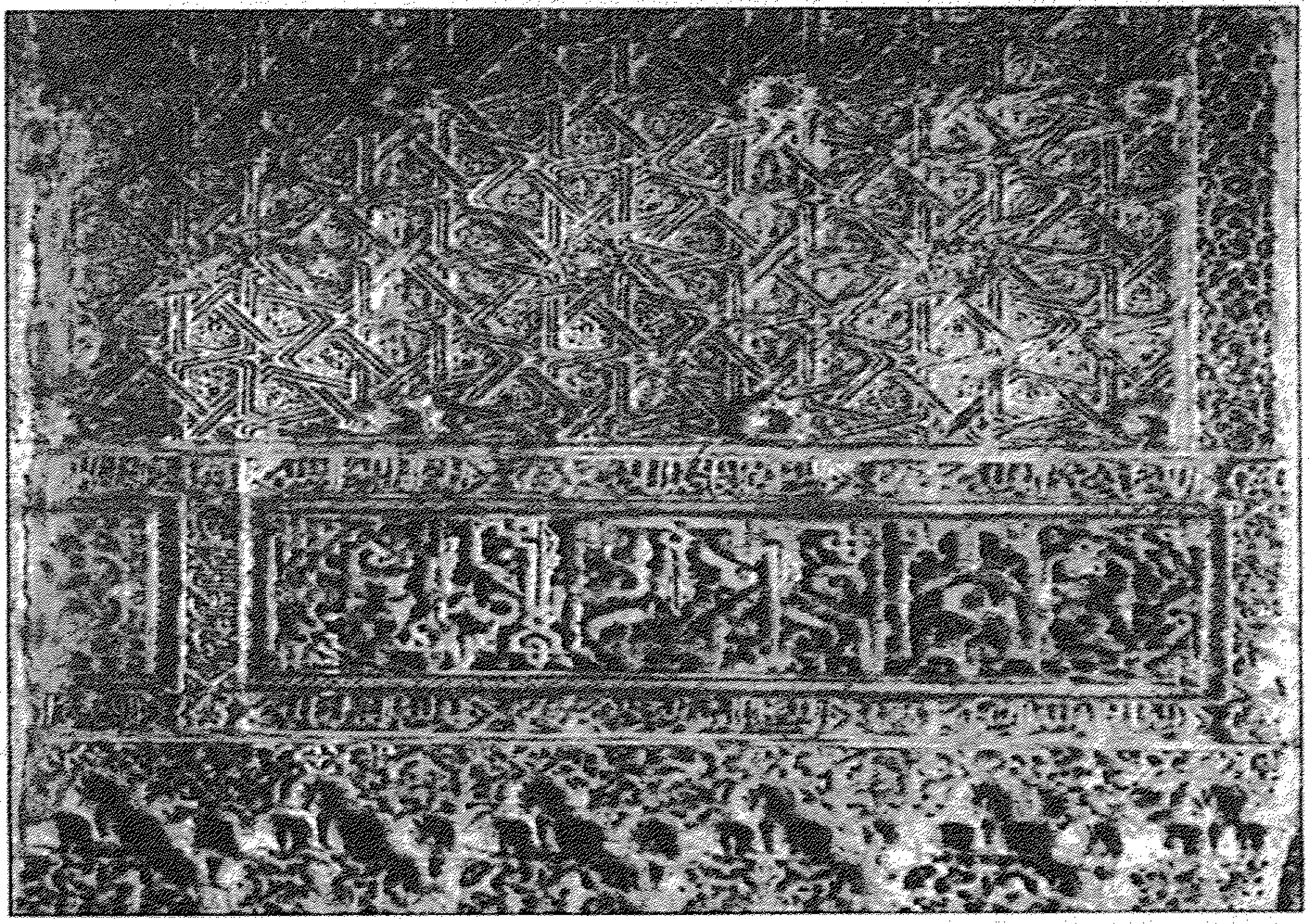
جنة العريف: زخارف جصية فى البائكة الشمالية ١، ٢: كوّات، ٣- واجهة صغيرة فى الأضلاع الخاصة بالبائكة، ٥- إفريز علوى فى البائكة، ٦- كابولى سفلى فى طنف العقد، ٤- عقد فى الجهة الغربية لصحن الساقية (القناة).

1

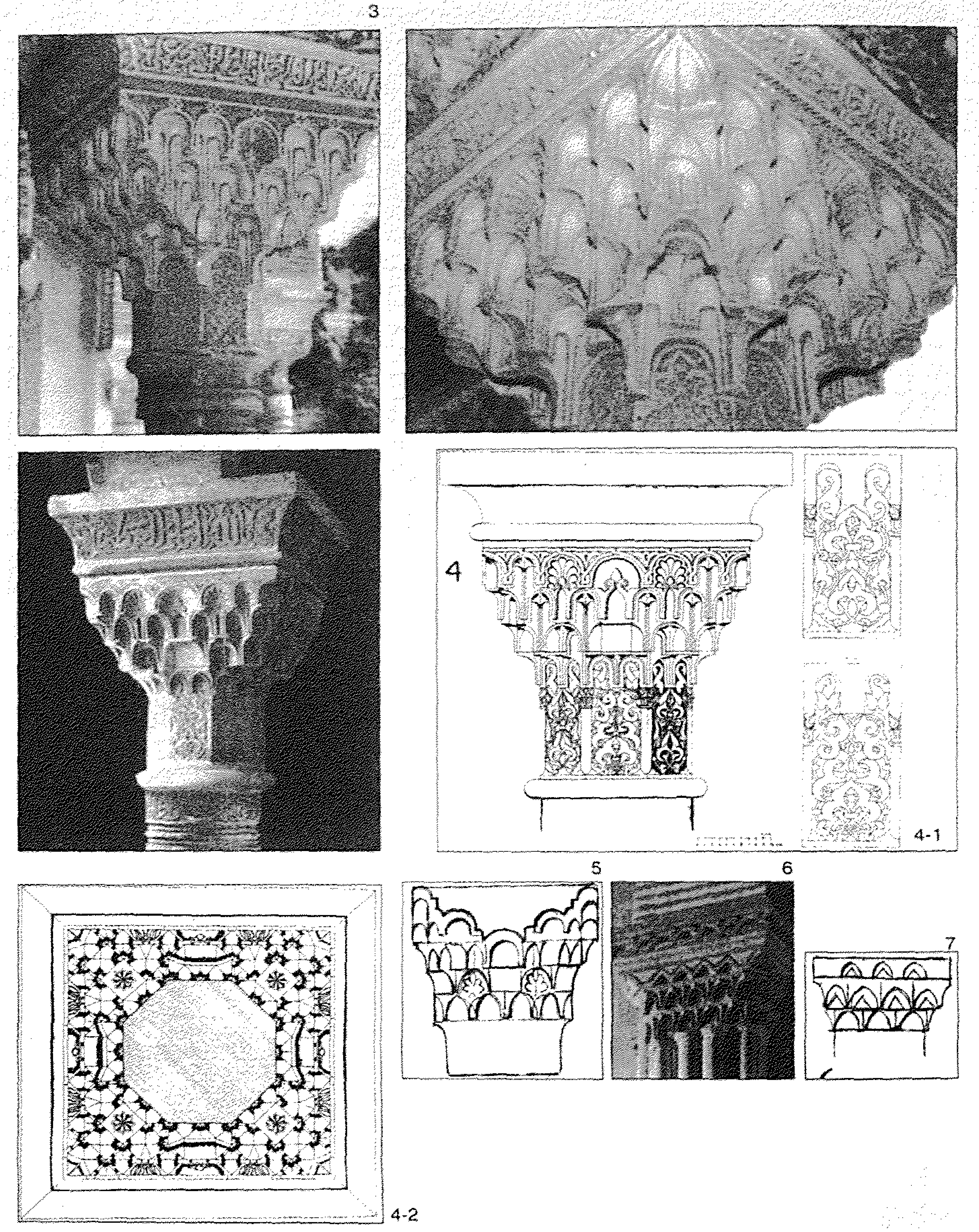


2

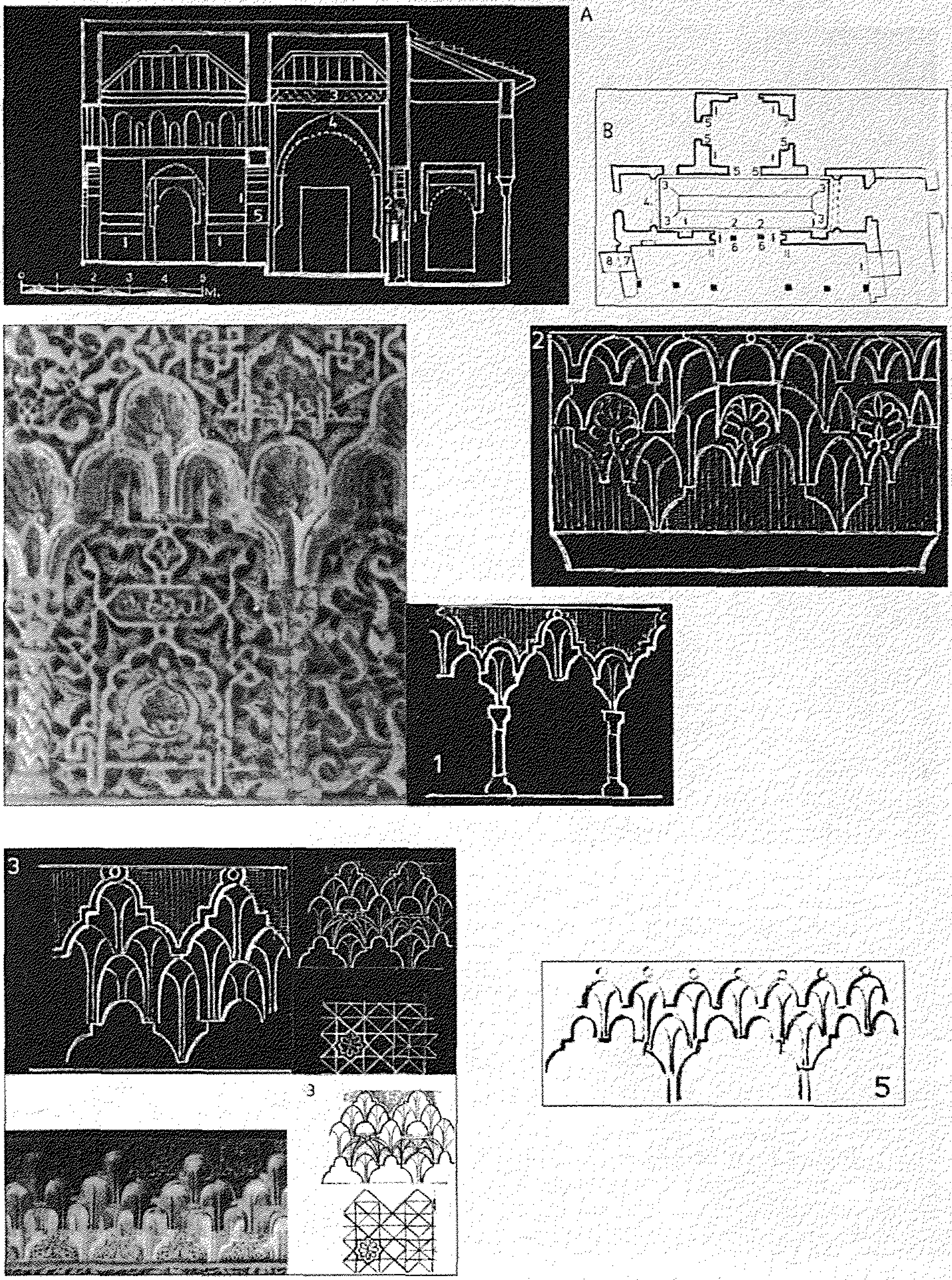




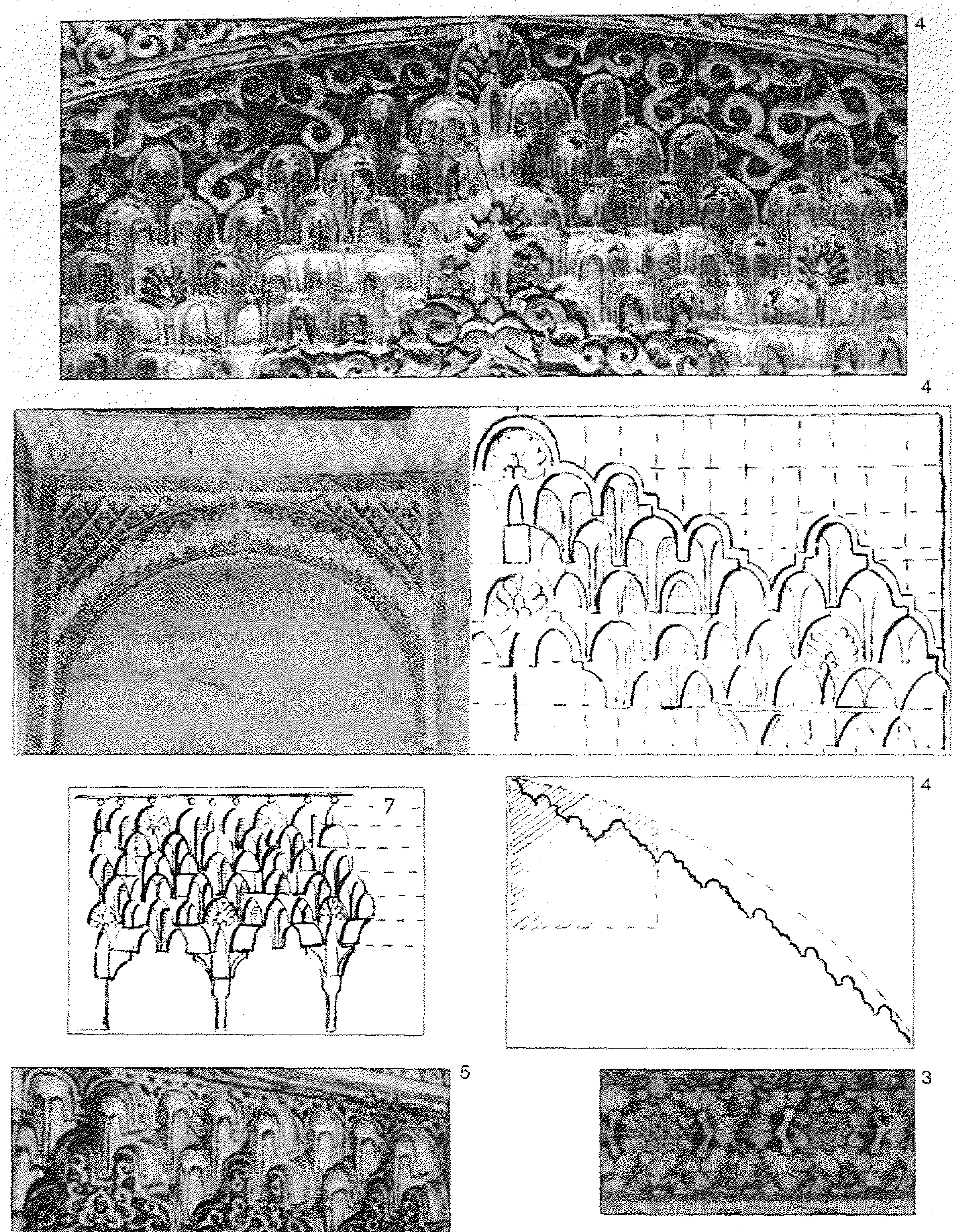
جنة العريف. زخارف جصية فى المجلس والصالة الرئيسية ٣ .



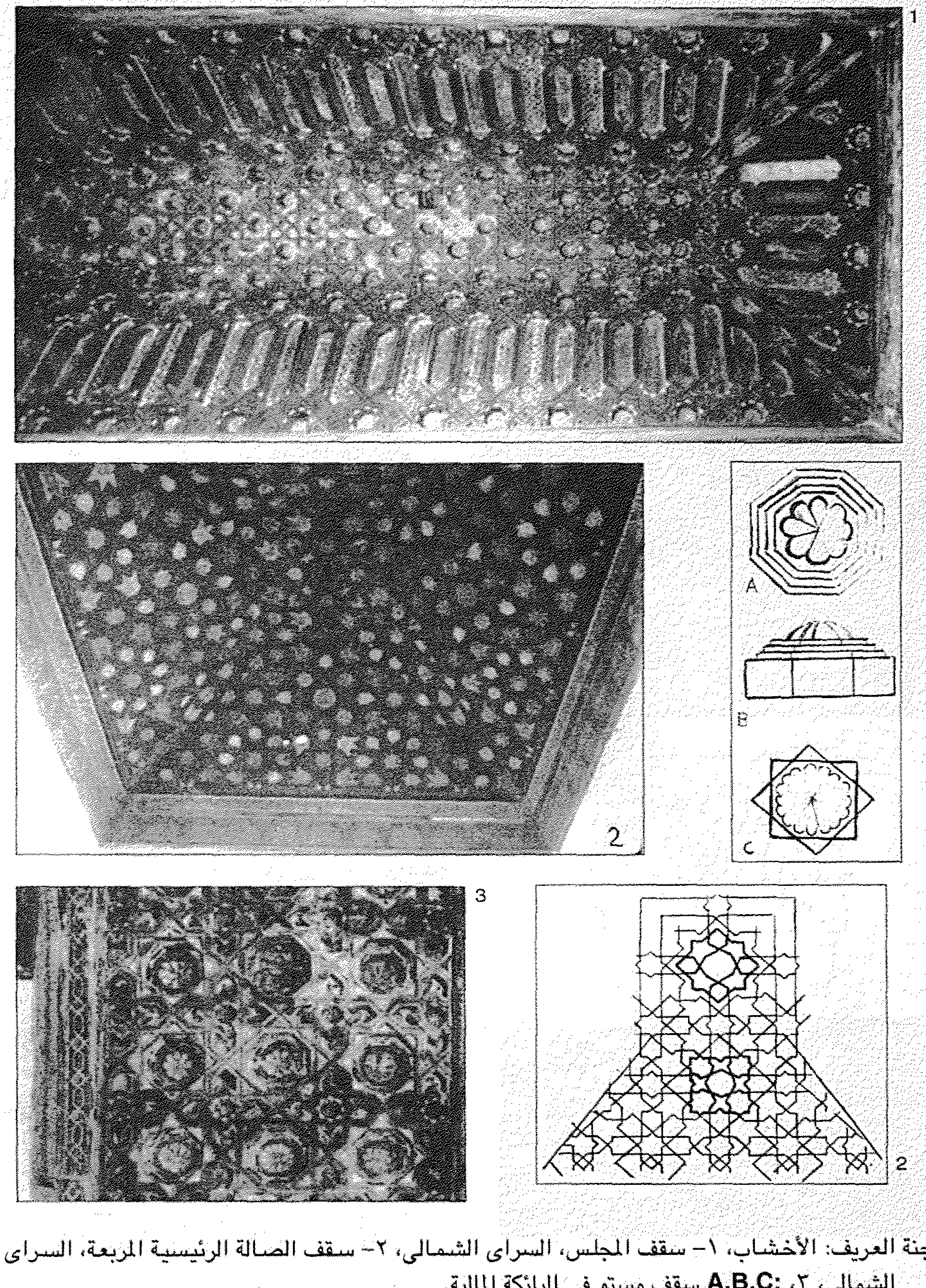
جنة العريف: ٣- تيجان أعمدة مدخل المجلس، السراى الشمالى، موازٍ: ٤، ٤-١، ٤-٢: تاج أعيد استخدامه فى صحن **Reja** بالحمراء. أخرى ٥: مسجد المؤذن بمراكش، ٦- مدخل كنيسة سان ديونيسيو، شريش، ٧: تاج عمود من تركيا.



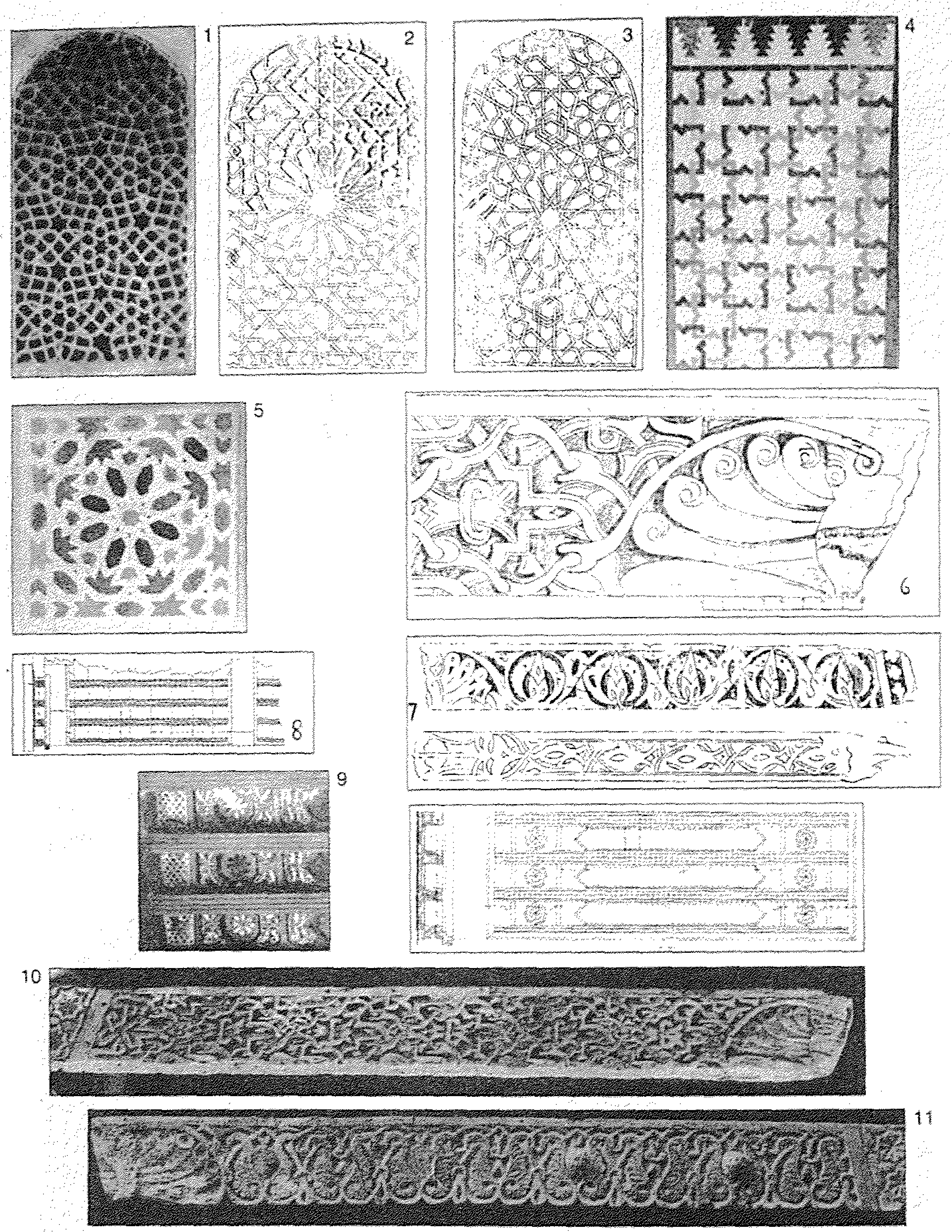
جنة العريف: مقرنصات. مواضع المقرنصات فى المسقط الأفقى **B** والمسقط الرأسى **A**.



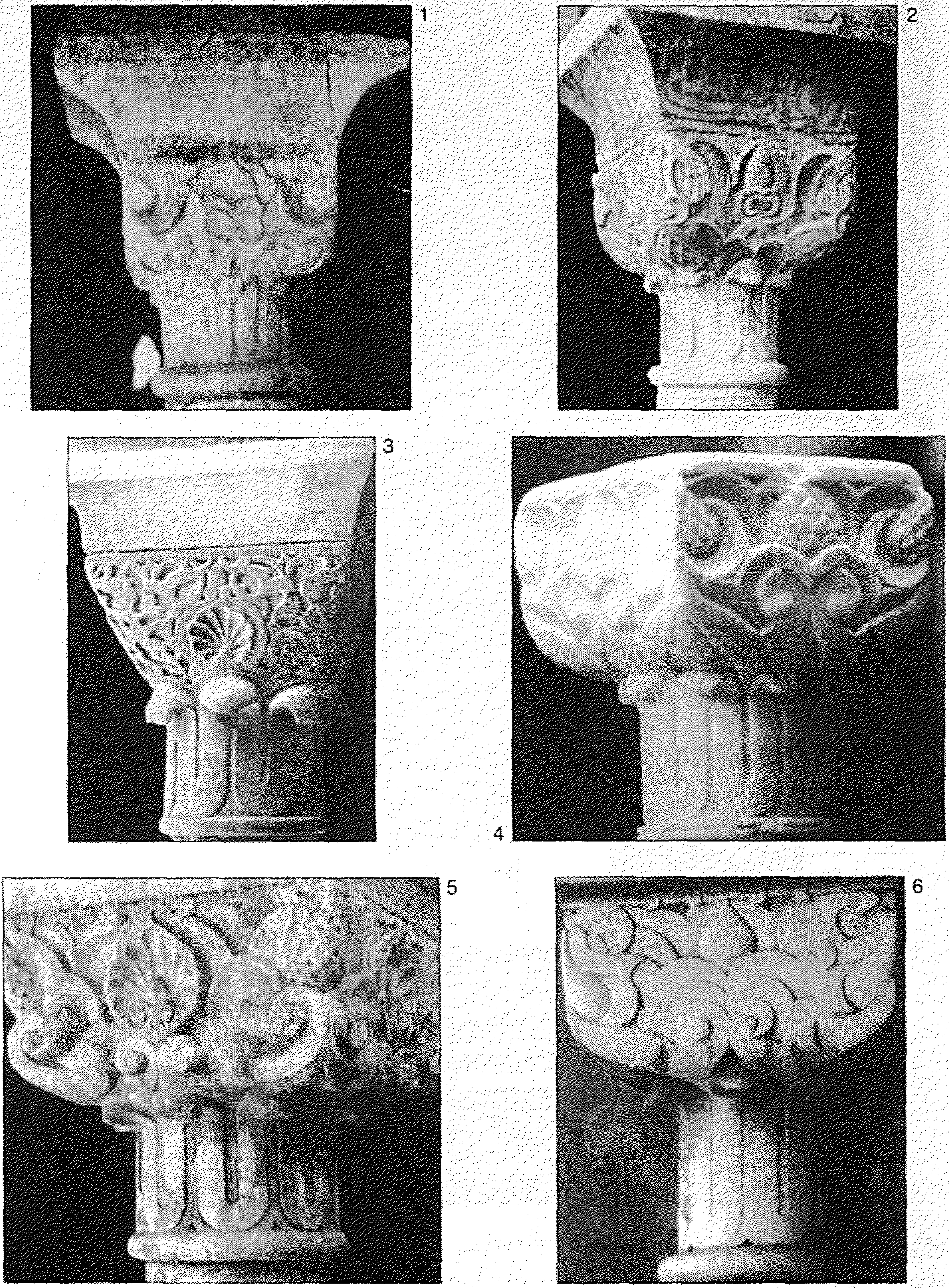
جنة العريف: مقرنصات. مواضع المقرنصات فى المسقط الأفقى **B** والمسقط الرأسى **A**.



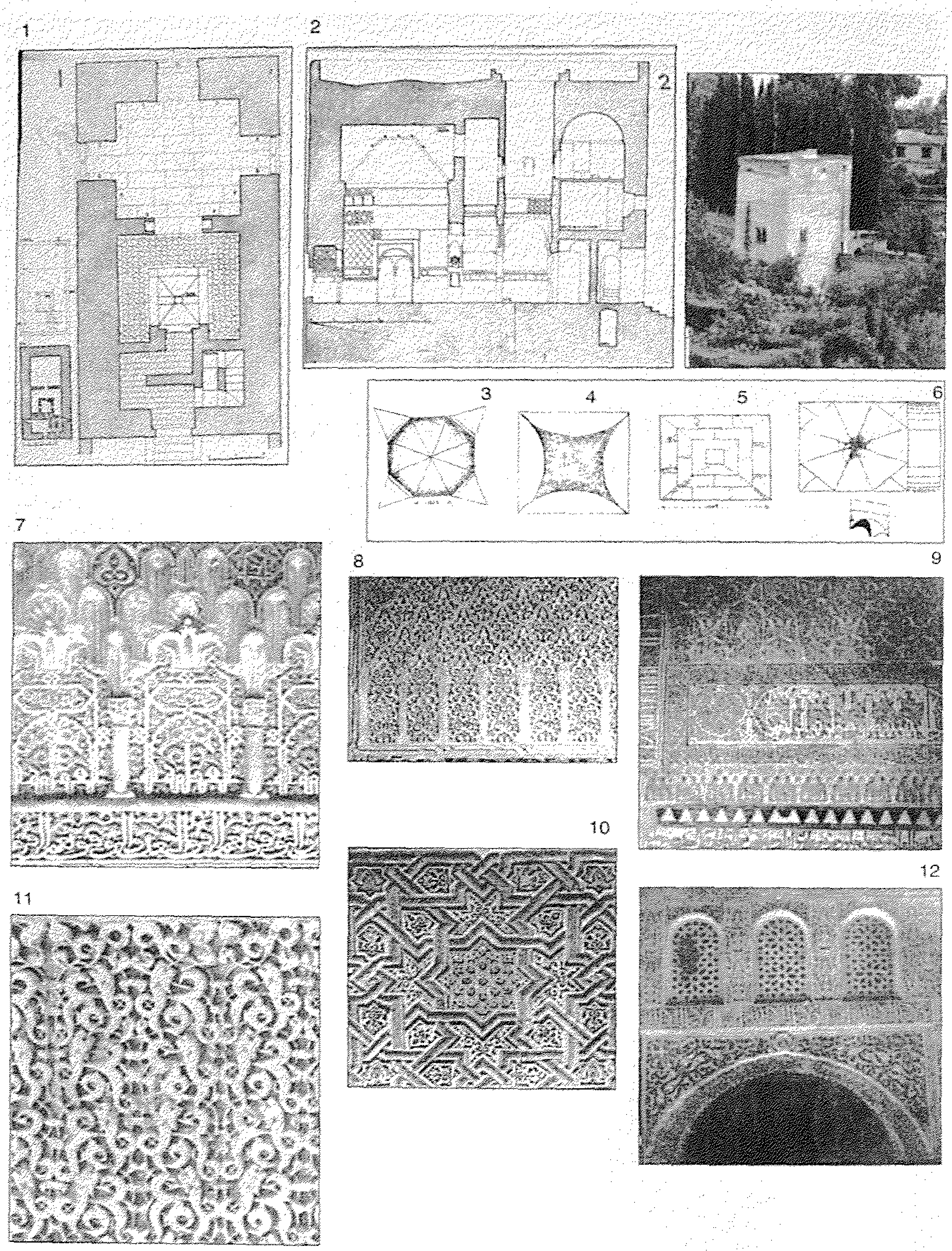
جنة العريف: الأخشاب، ١- سقف المجلس، السراى الشمالى، ٢- سقف الصالة الرئيسية المربعة، السراى الشمالى، ٢، **A,B,C:** سقف مستوٍ فى البائكة المالية.



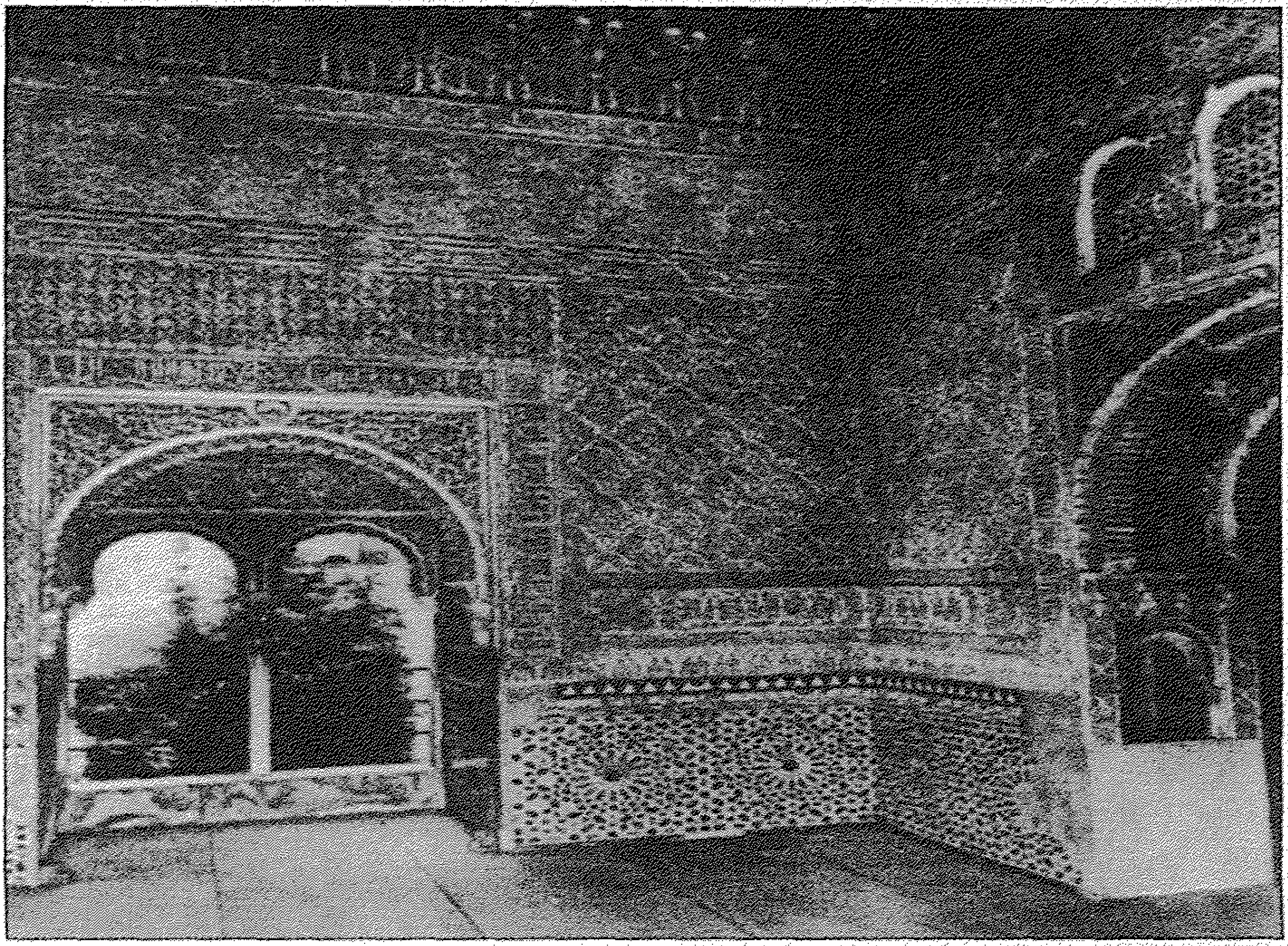
جنة العريف: منوعات: ١، ٢، ٣ تشبيكات، ٤، ٥ بقايا وزرات مكسّاة (متحف الحمراء)، ٦، ٧، ١٠، ١١ أطراف دعامات السقف لرفارف من السراى الشمالى، ٨، ٩ سقف مسطح لصالات جانبية فى المجلس، السراى الشمالى.

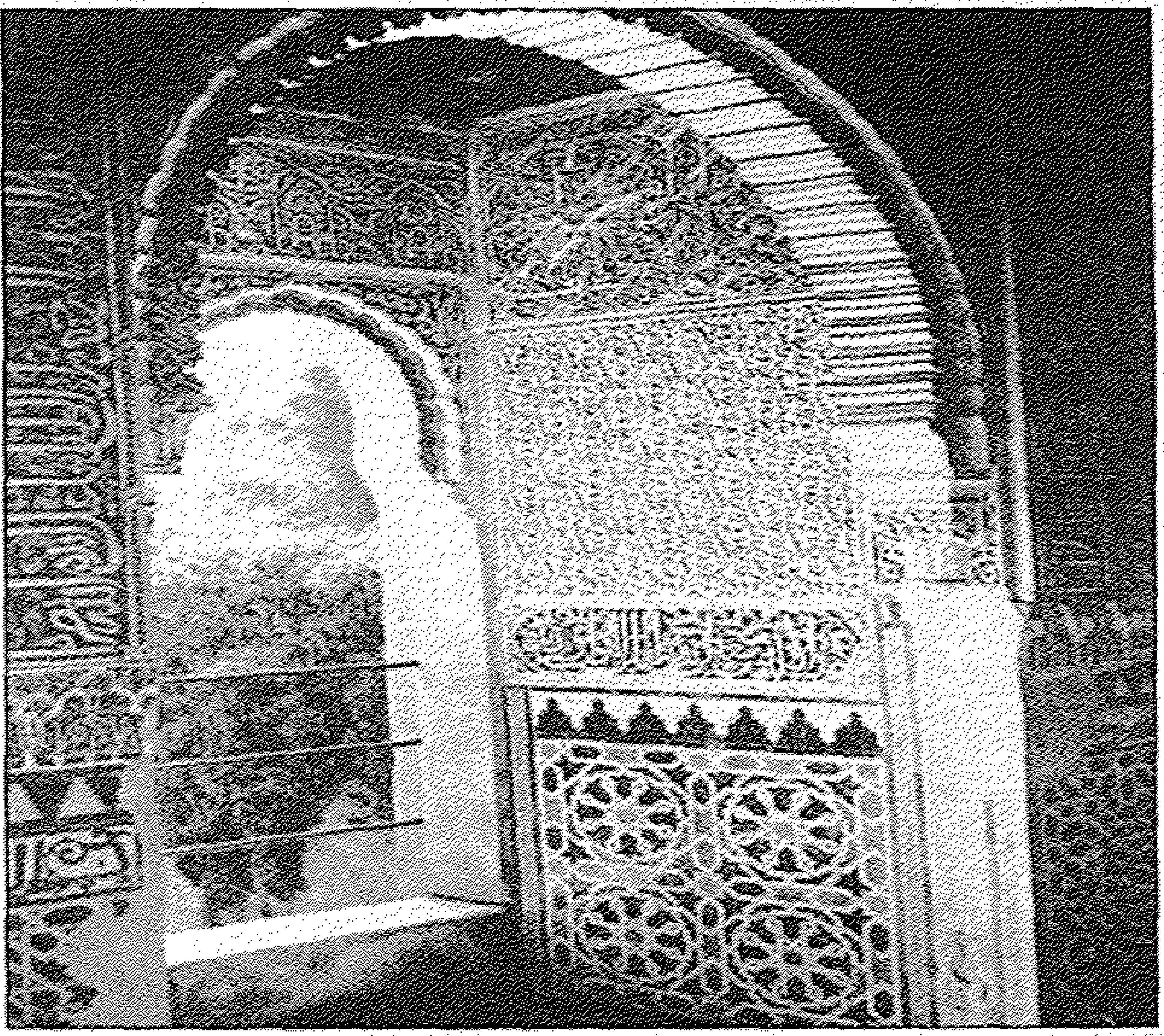


تجان أعمدة (النصف الأول ق ١٤): رقم ٢ من جنة العرّيف.

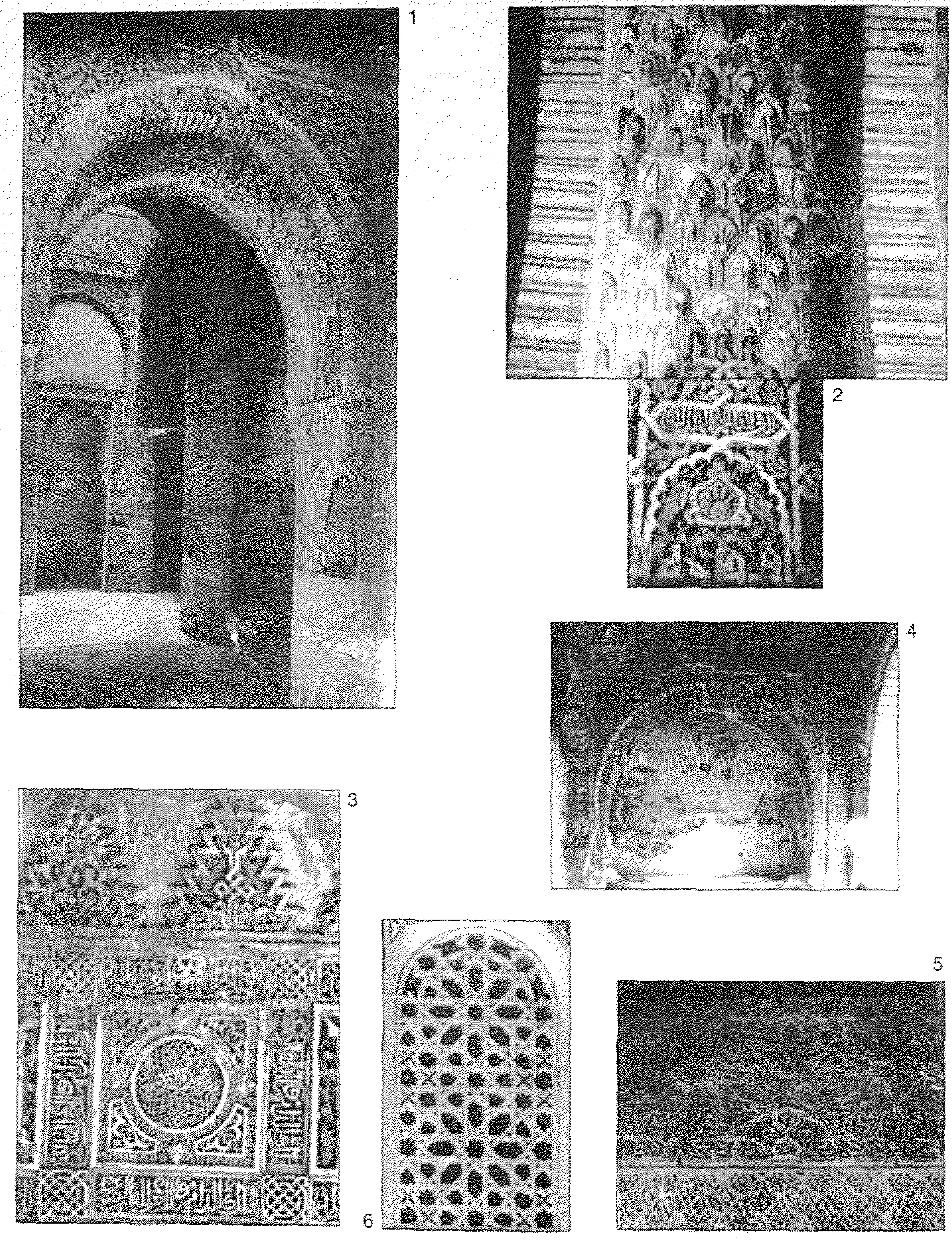


برج الأسيرة ١، ٢: مسقط أفقى ومسقط رأسى، من ٣ إلى ٦ قباب صغيرة فى السلم، من ٧ حتى ١٢ زخارف جصية فى الصالة الرئيسية.

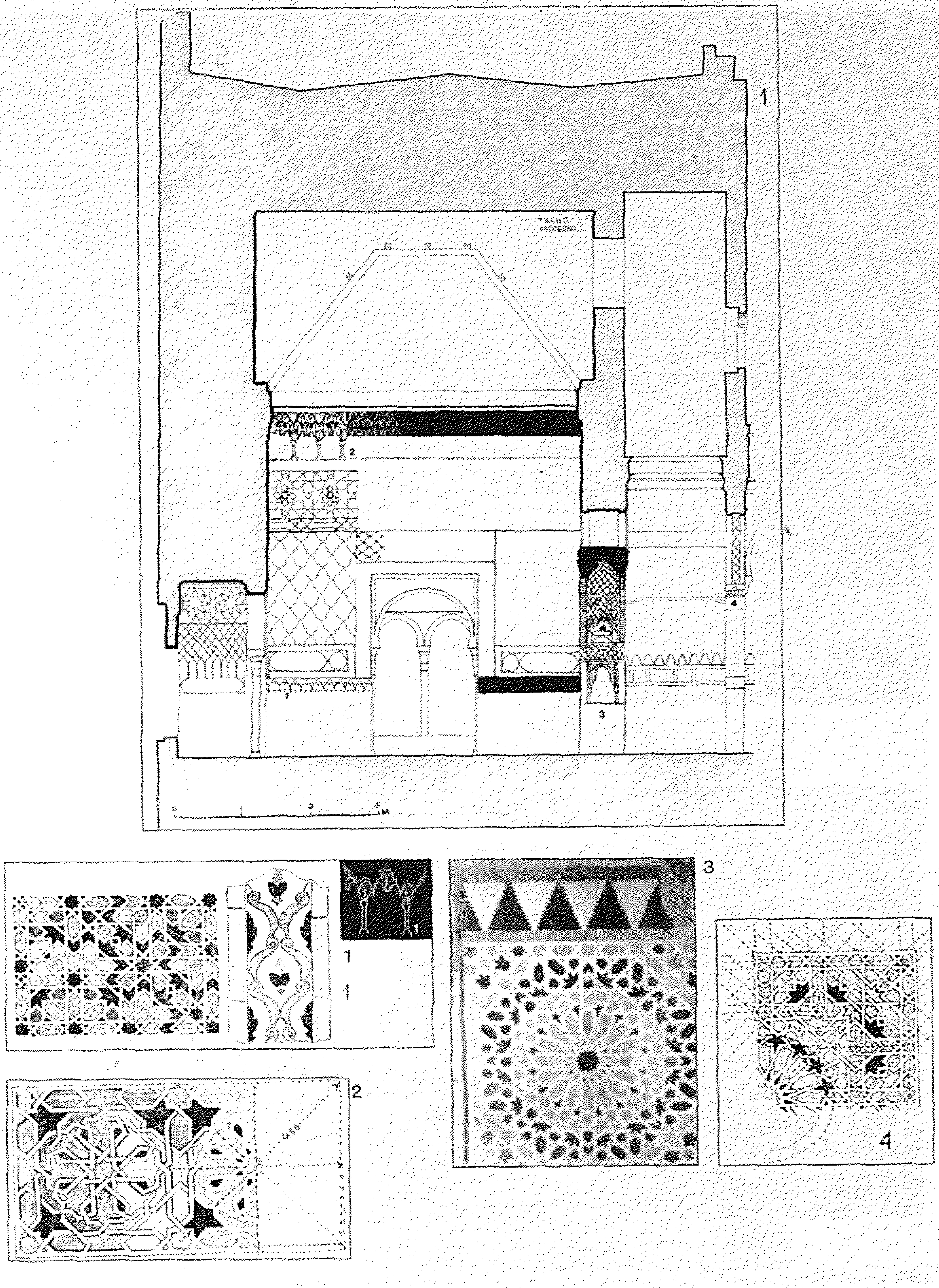




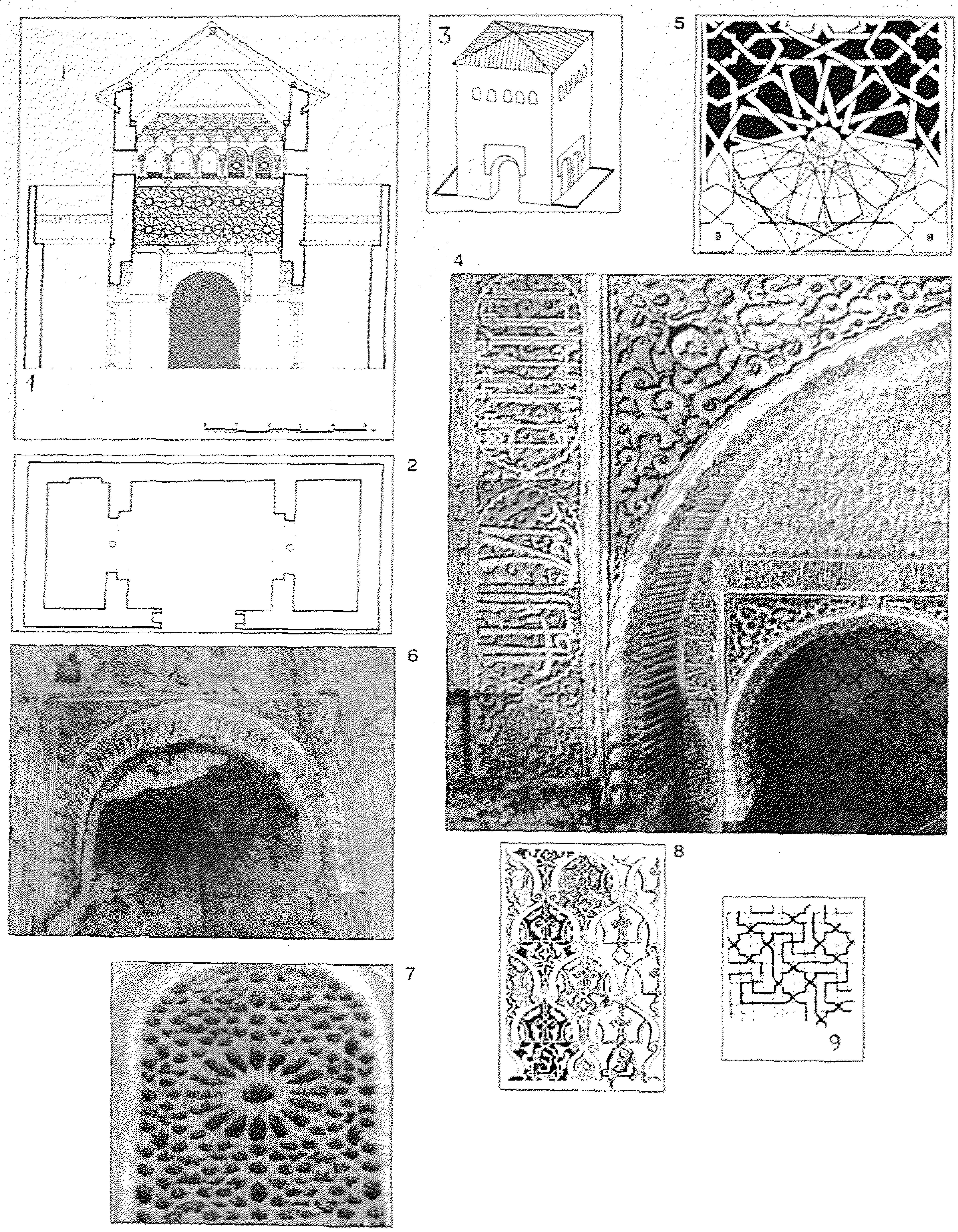
برج الأسيرة. الصالة الرئيسية وغرفة النافذة.



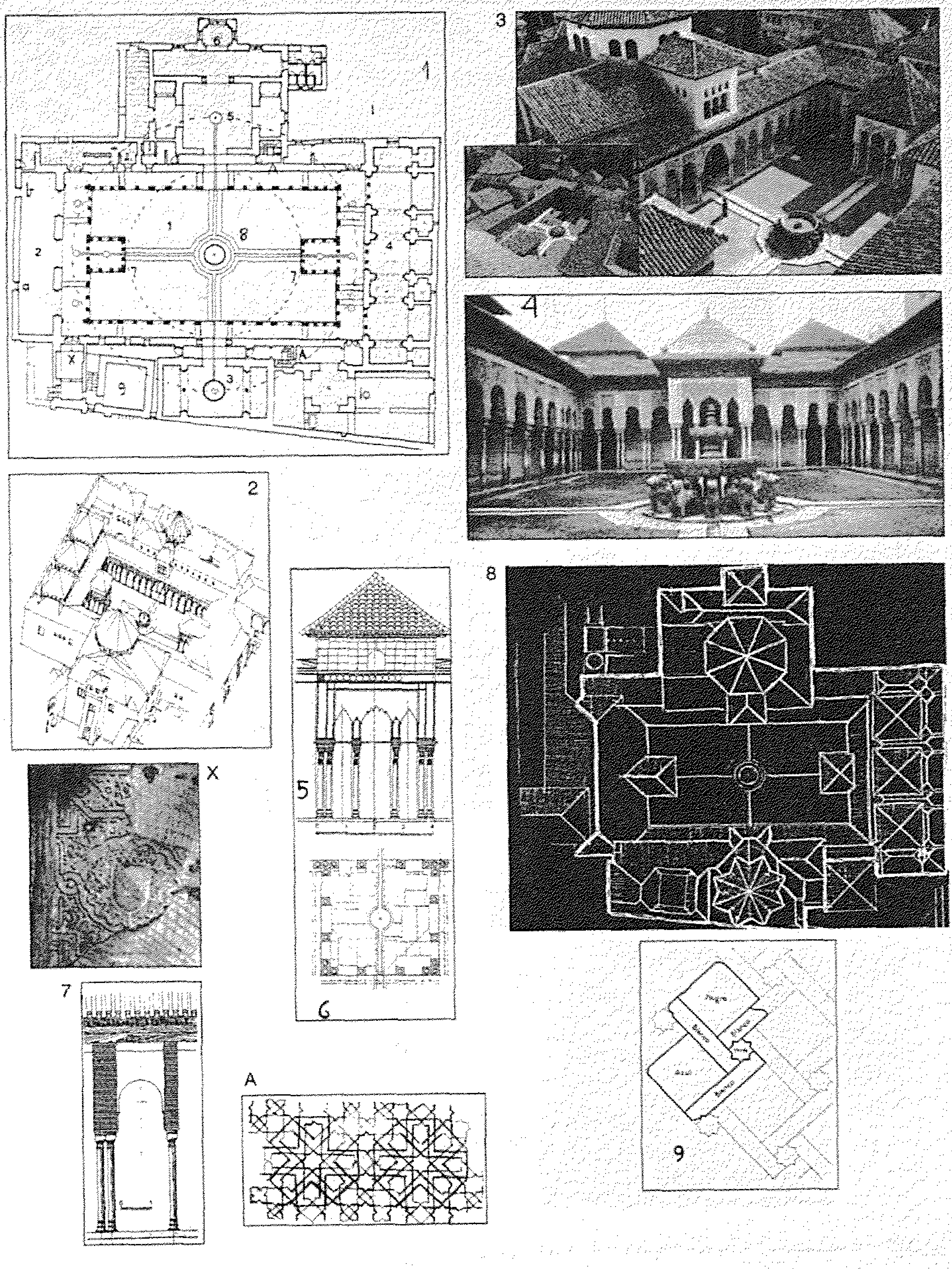
برج الأسيرة. ١- عقد مقرنصات فى مدخل الصالة الرئيسية، الصحن فى العمق، ٢- تفاصيل عقد المقرنصات، ٣، ٤: زخرفة دهاليز الصحن، ٥، ٦ زخرفة الصالة الرئيسية.



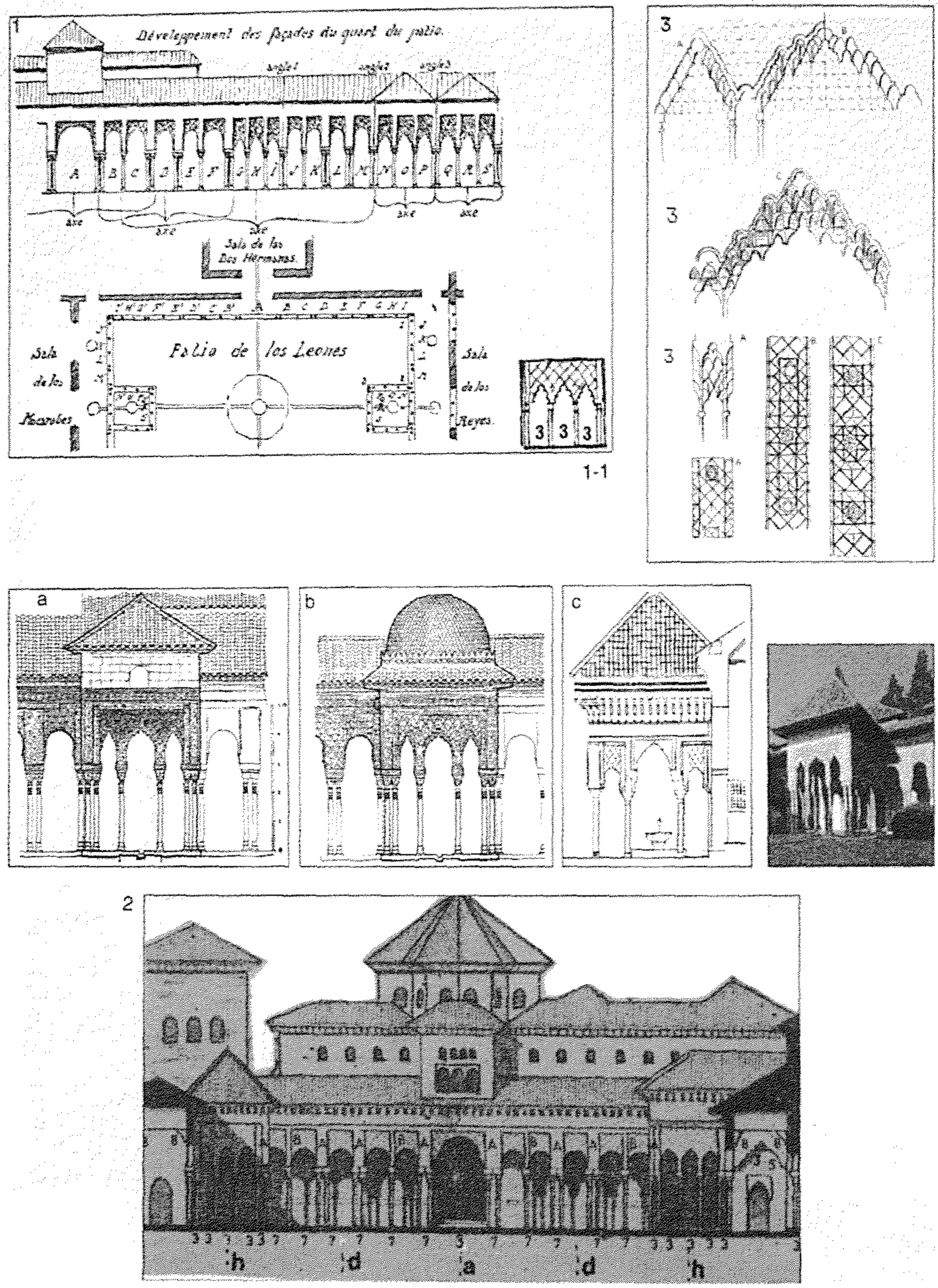
برج الأسيرة: ١- وضع المقرنصات من ١، إلى ٤: وزرات التكسية.



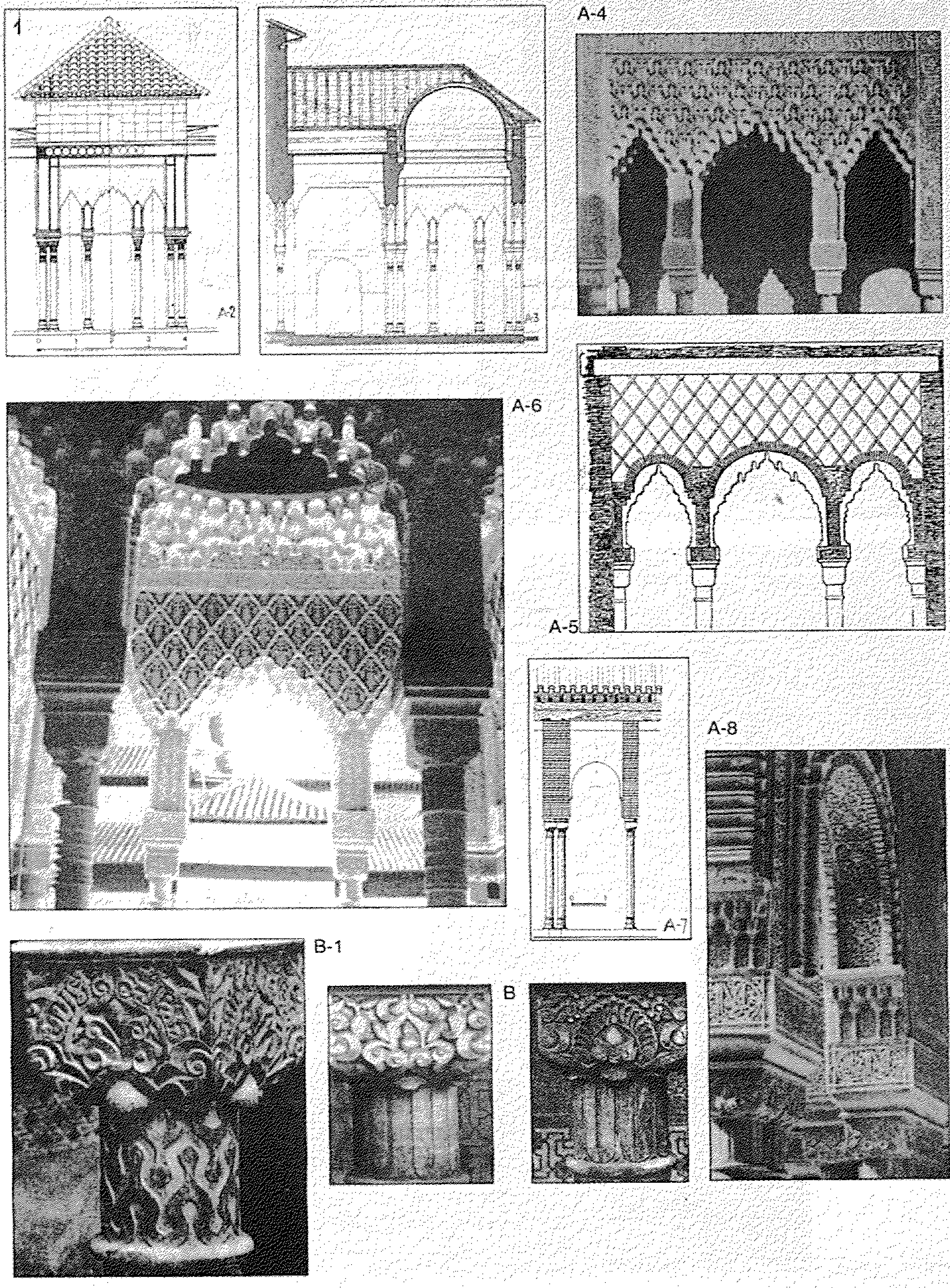
قصر شنيل، غرناطة، ١، ٢ مسقط رأسى وأفقى، ٣- كروكى للقبة، ٤- زخرفة الصالة الرئيسية، ٥- الإفريز العلوى فى الصالة، ٦- عقد مضلع فى الصالة الجانبية، ٧- تشبيكات فى النوافذ العليا، ٨- من المواجهة الداخلية لباب المدخل، ٩- من الصالة الجانبية.



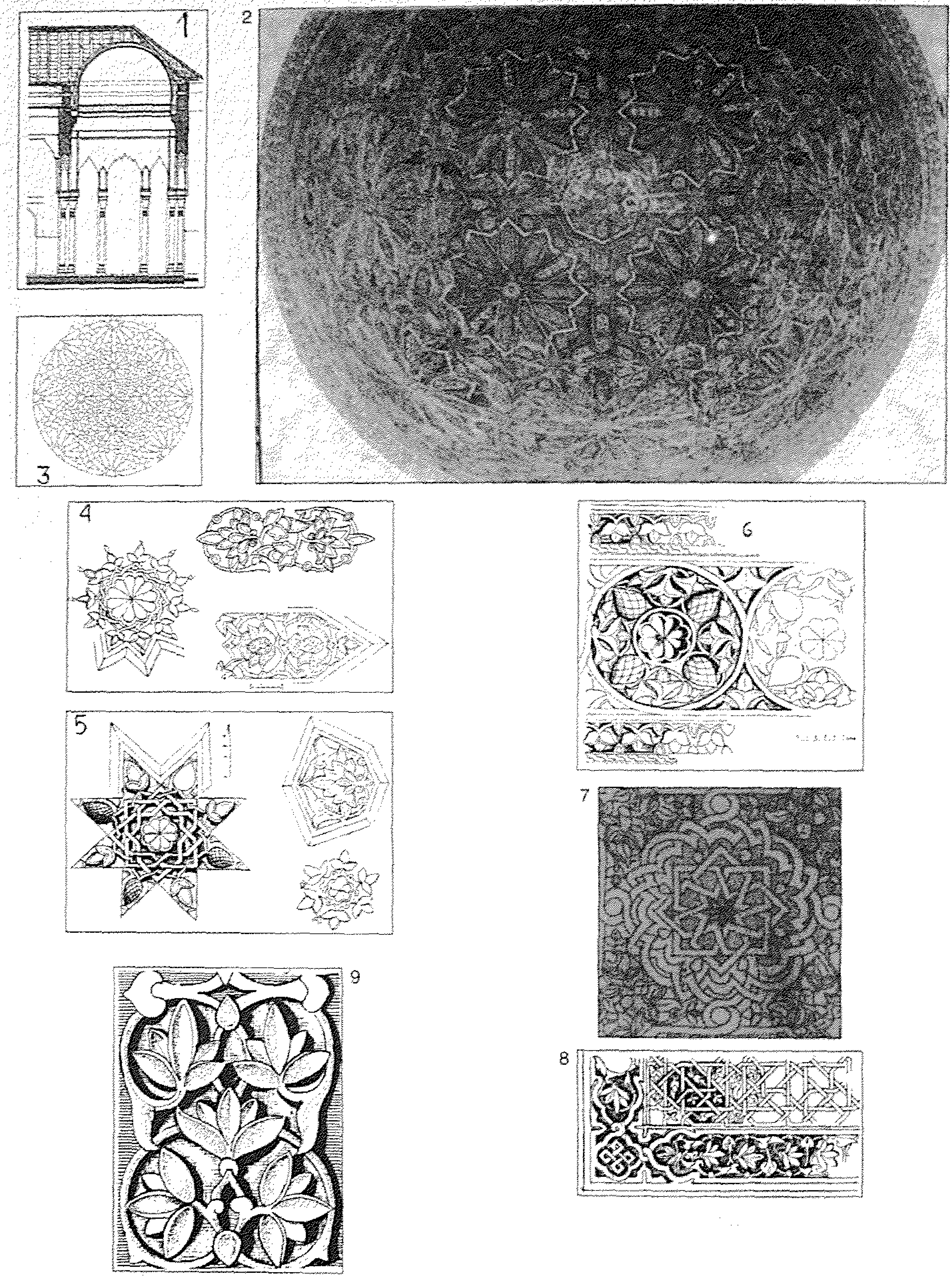
مخططات إرشادية لقصر بهو السباع، ٦- مجموعة من ستة أعمدة فى ركن من أركان الكشك، نمطية الأقبية التونسية ق ٩-١٠ .



بوائك صحن بهو السباع، ١- نظرية ج. مارسيه، **a,b**، ٢ (إدارة الحمراء)، ٣- عقد مقرنصات للأكشاك.

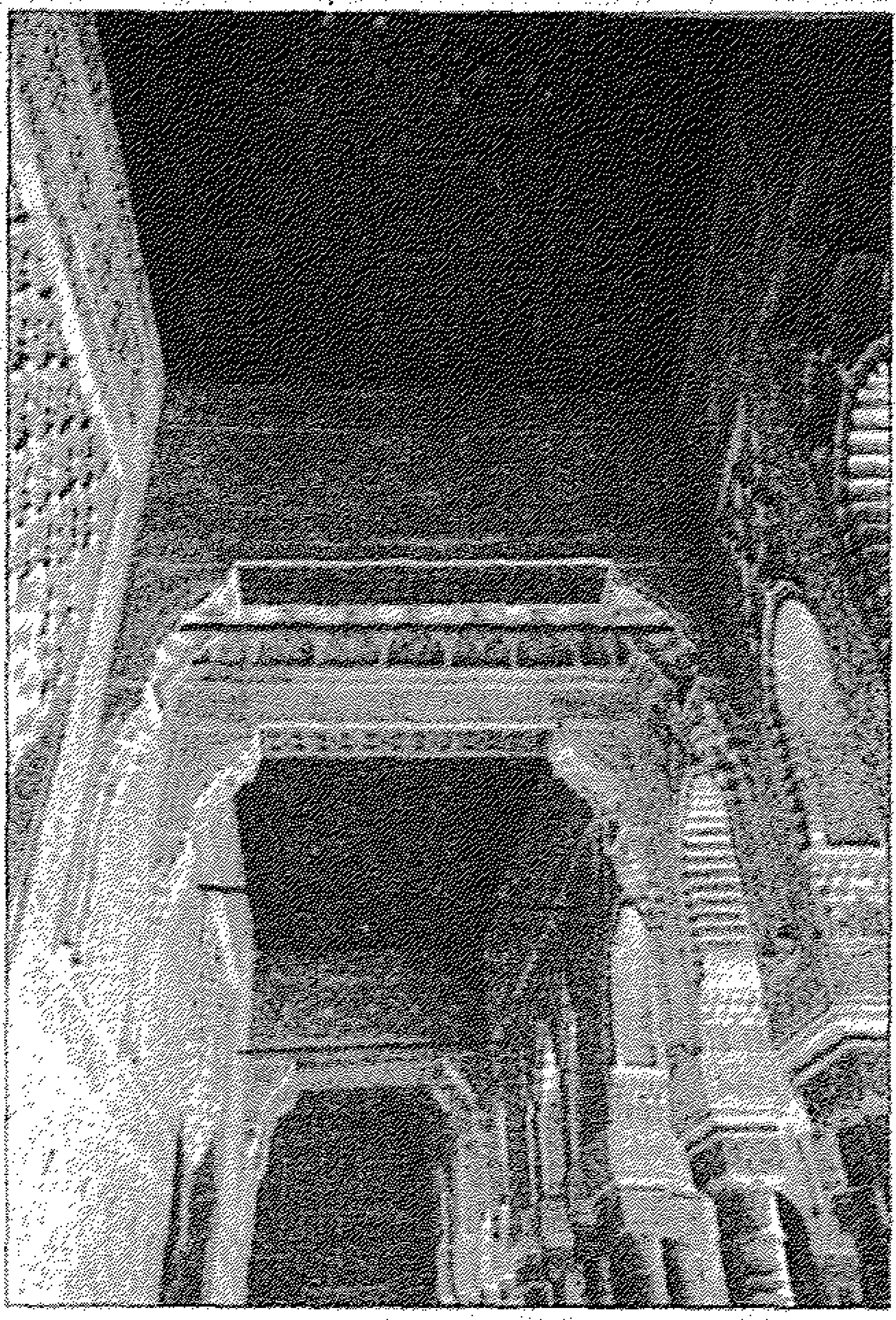


بوائك وأكشاك. صحن بهو السباع.

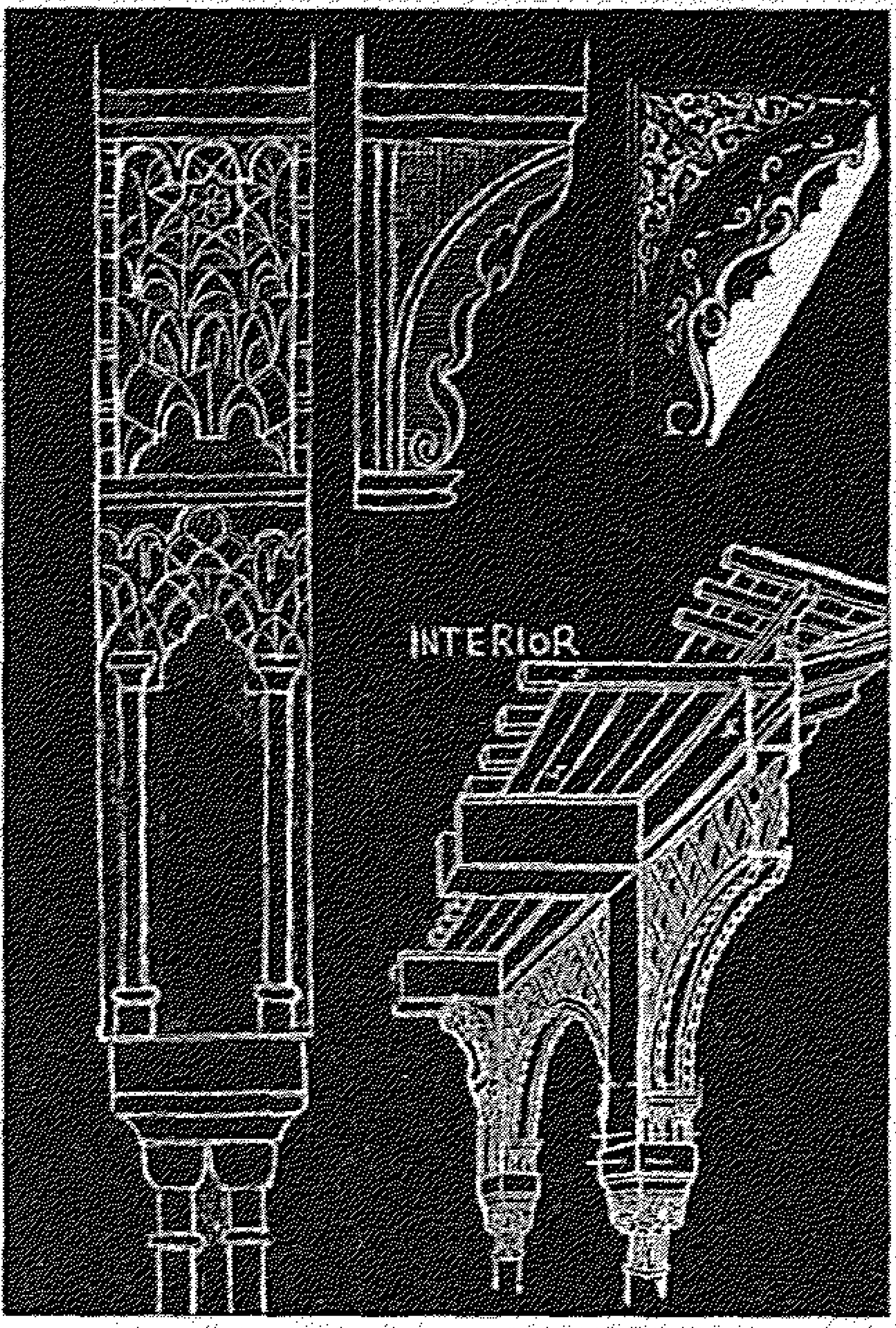


قبة الكشك، صحن بهو السباع، ٧، ٨، ٩ أسقف البوائك.

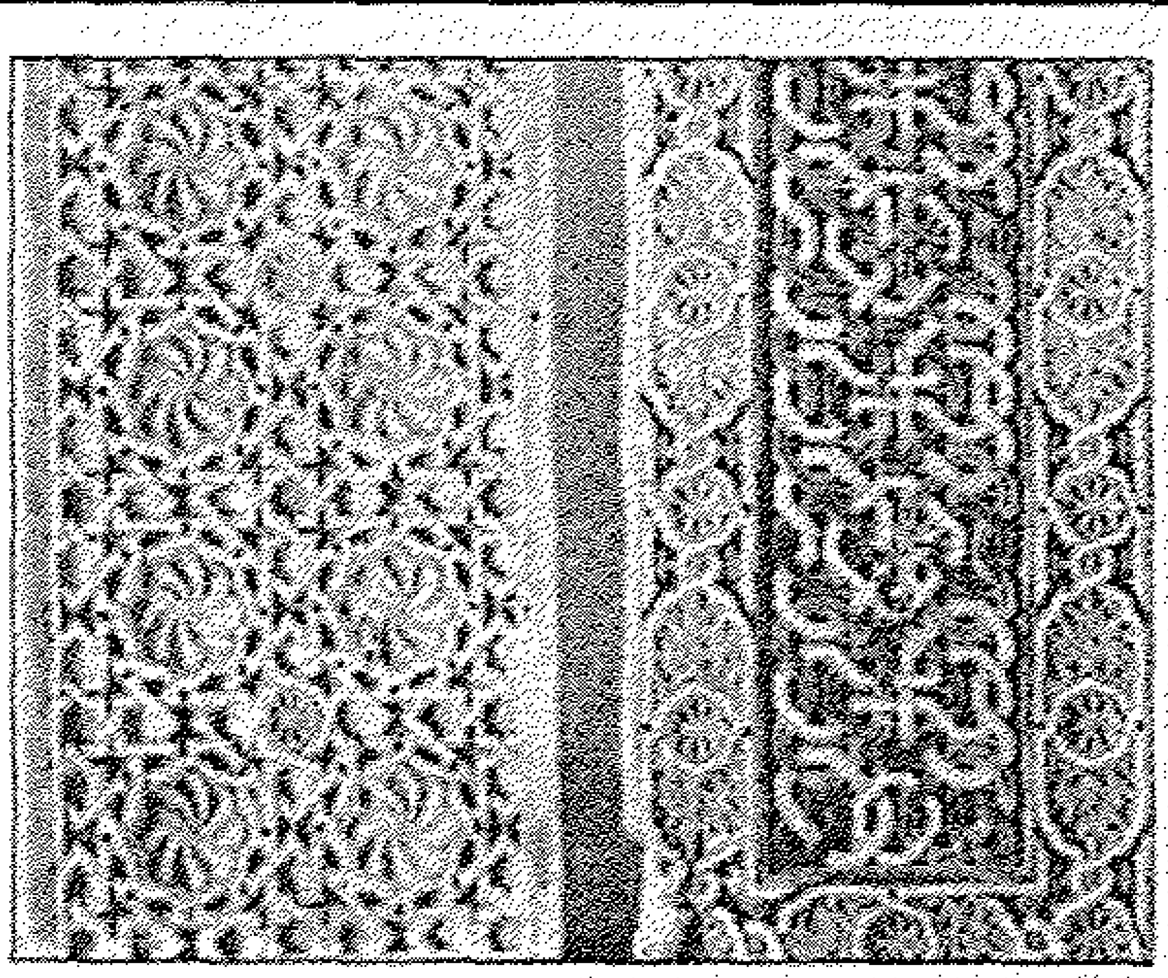
1



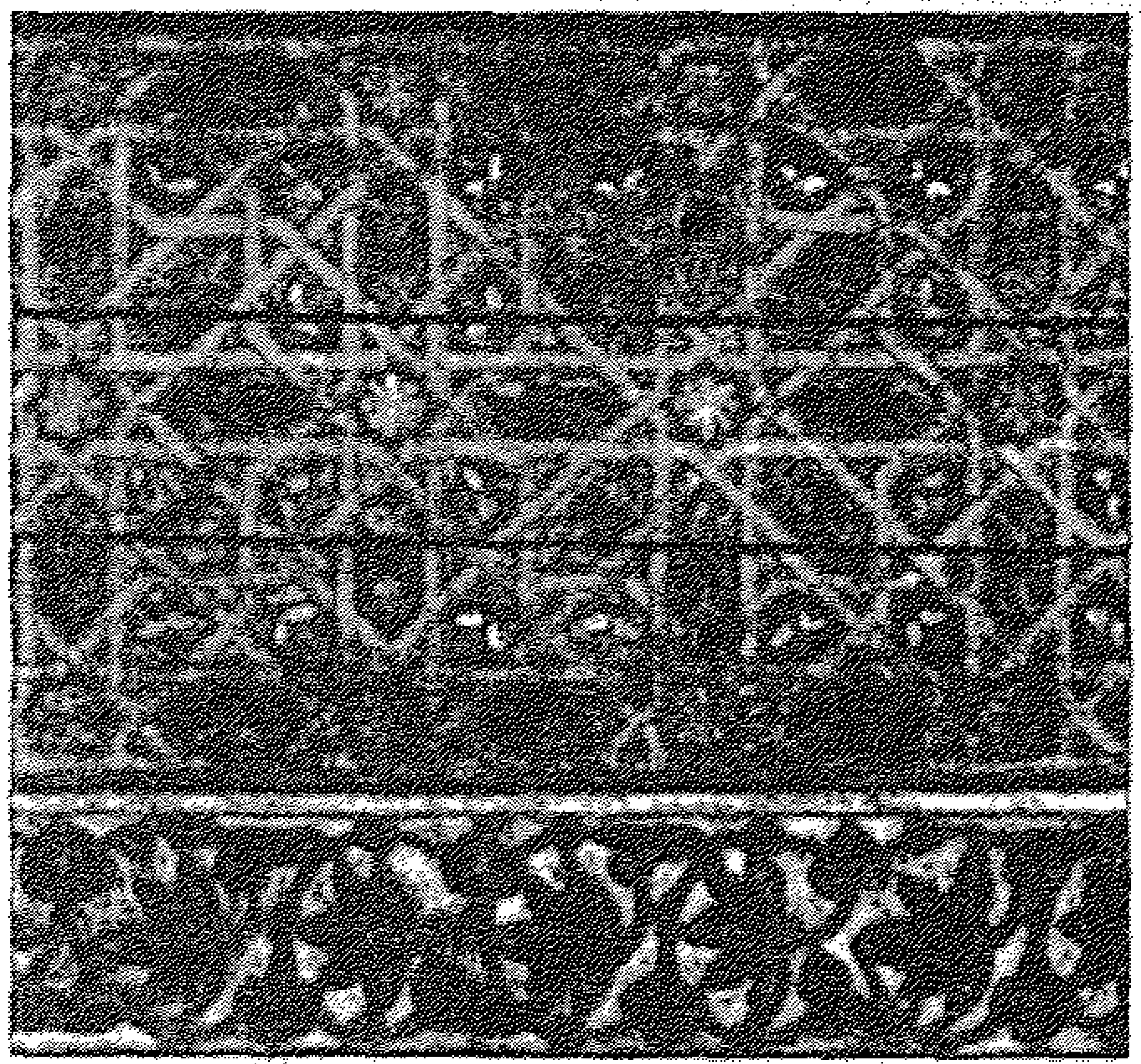
2



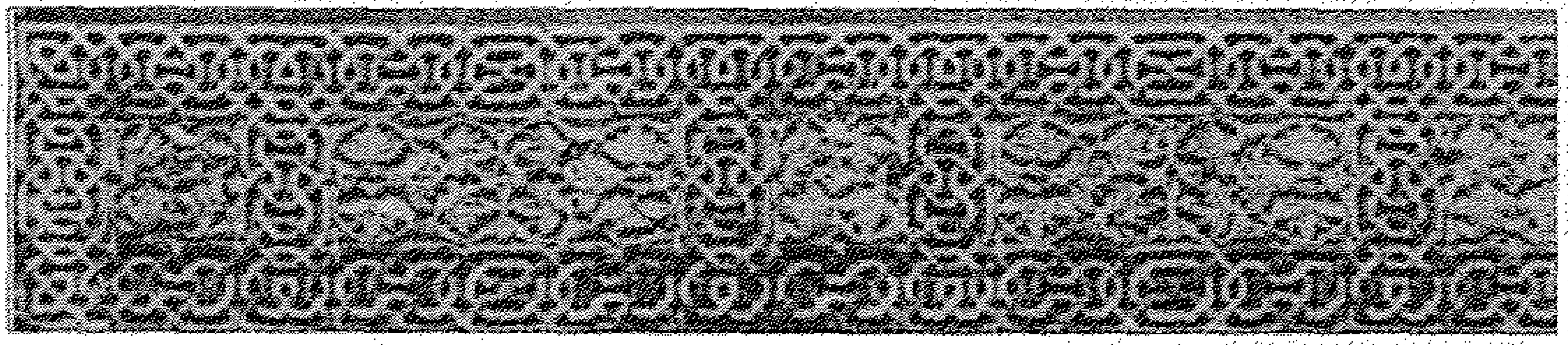
3



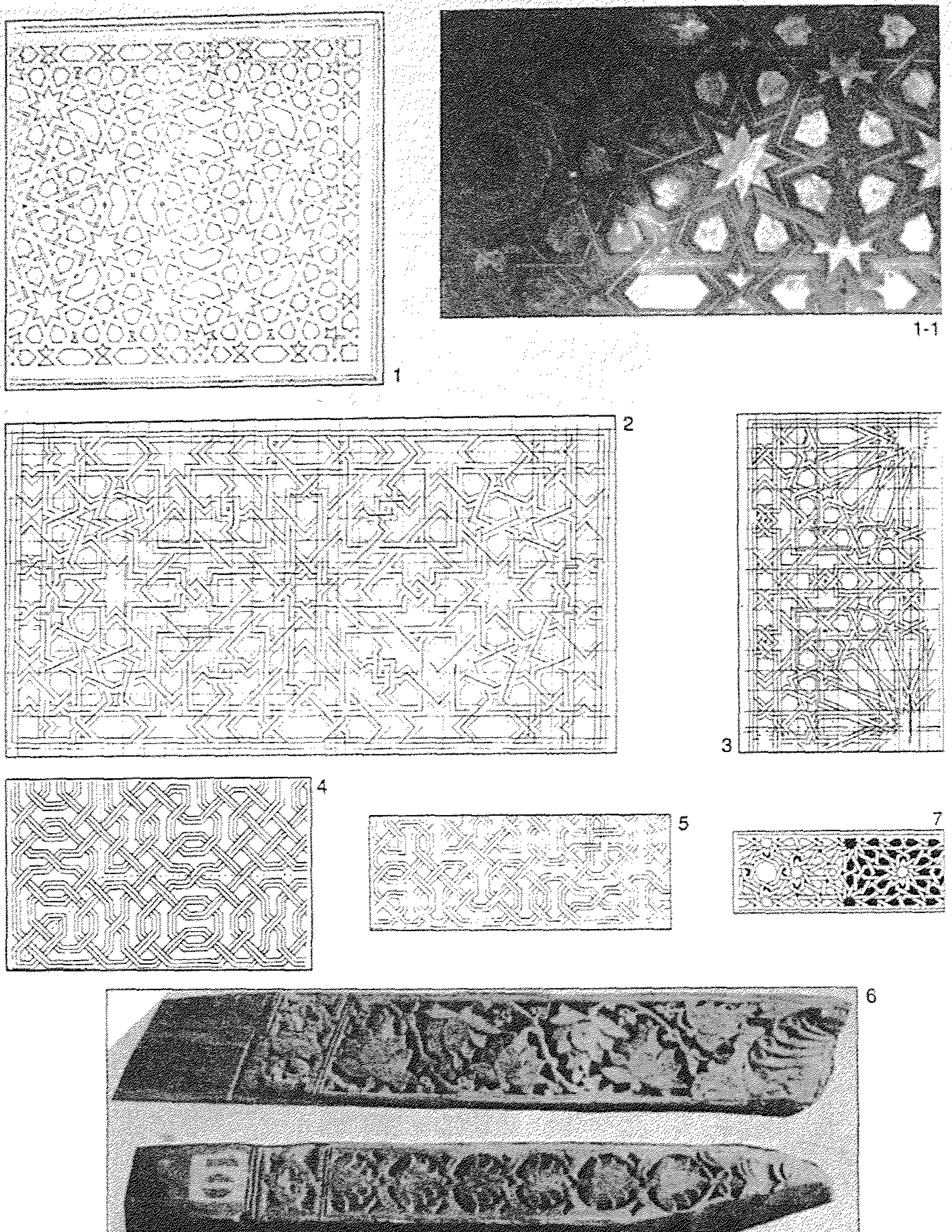
4



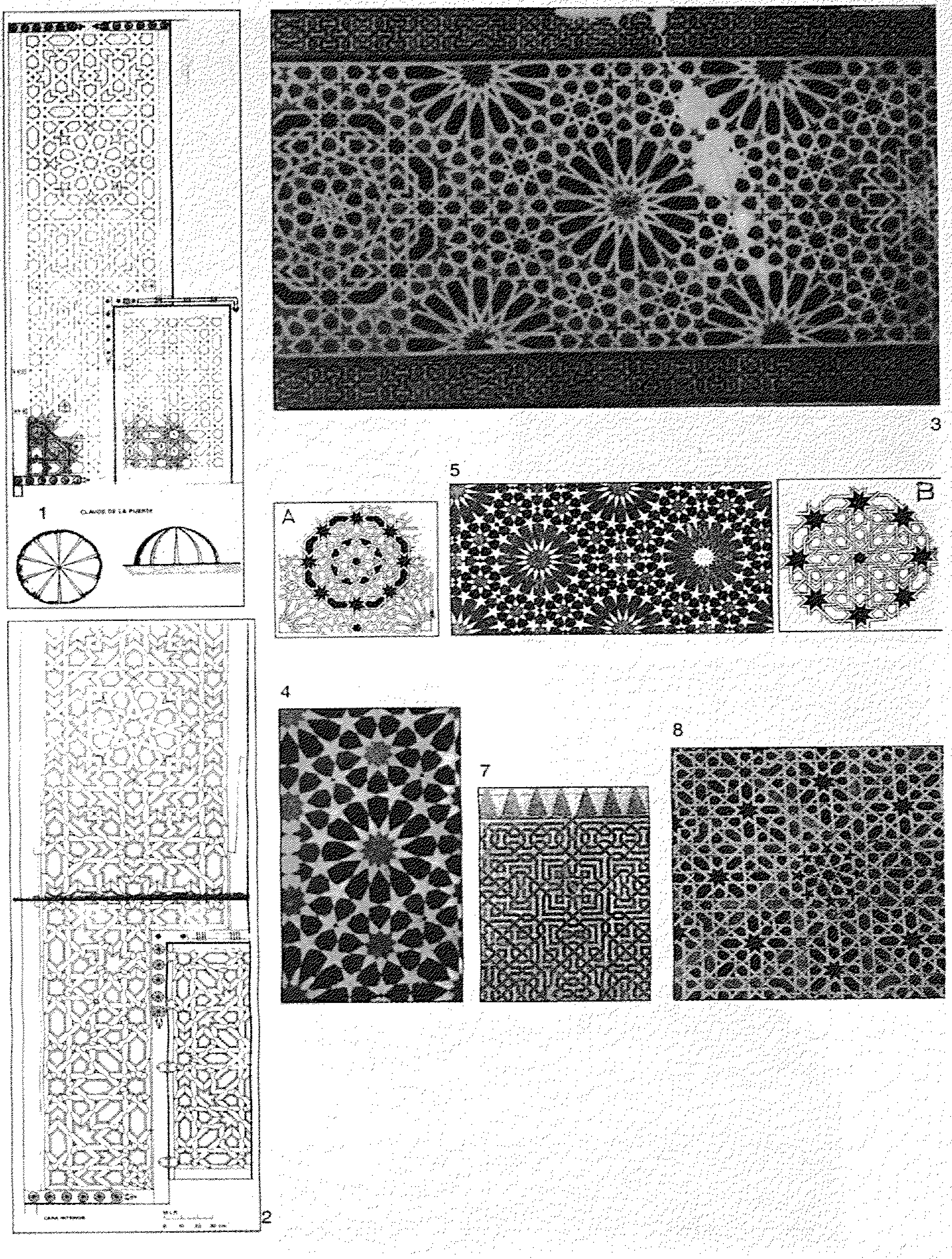
5



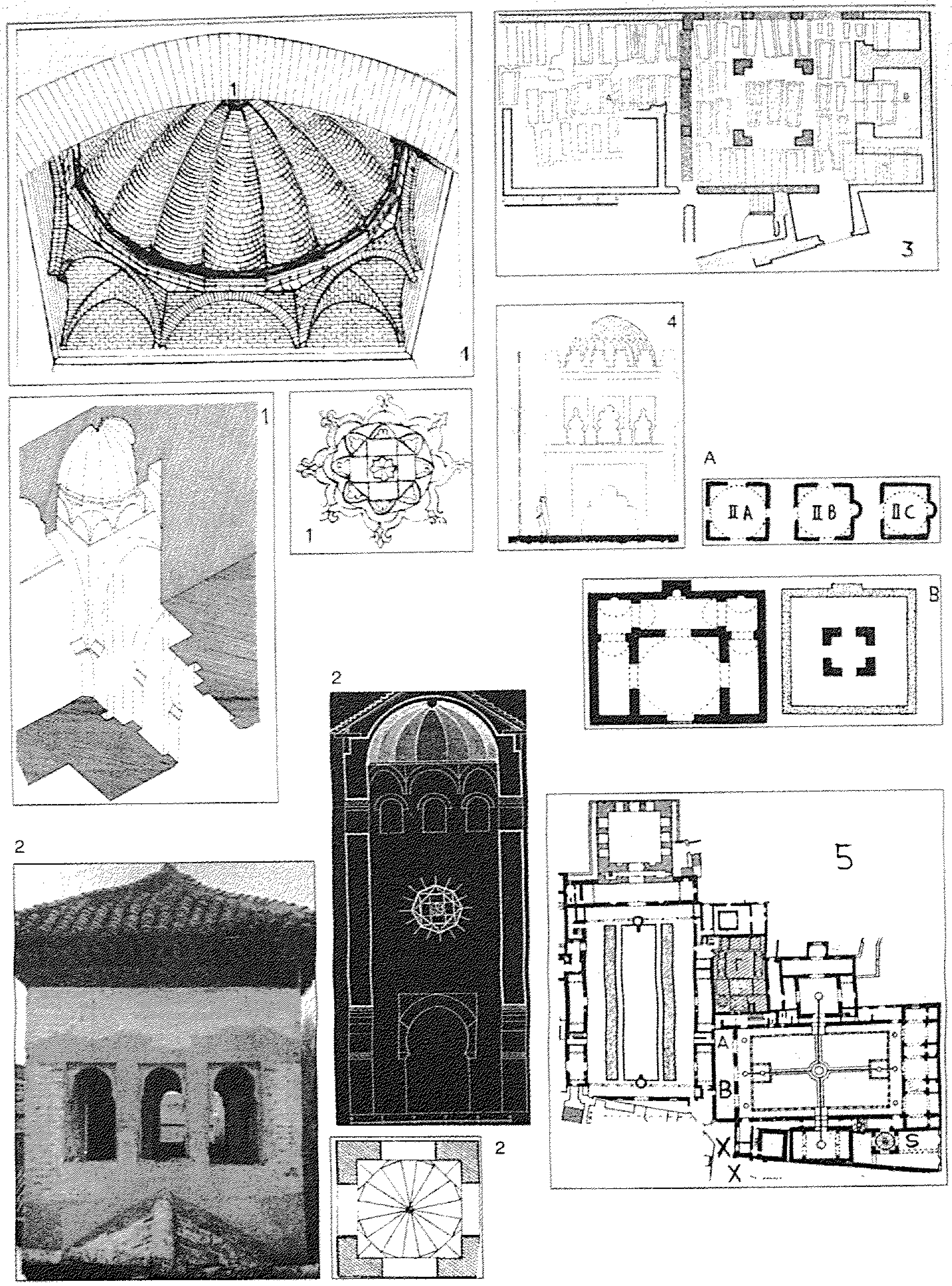
أسقف البوائك بصحن بهو السباع، ١، ٢ حوامل معلقة عبارة عن كمرات مستعرضة، يذكرنا المشهد بأسقف قصر الجعفرية ورفارف المدارس المغربية.



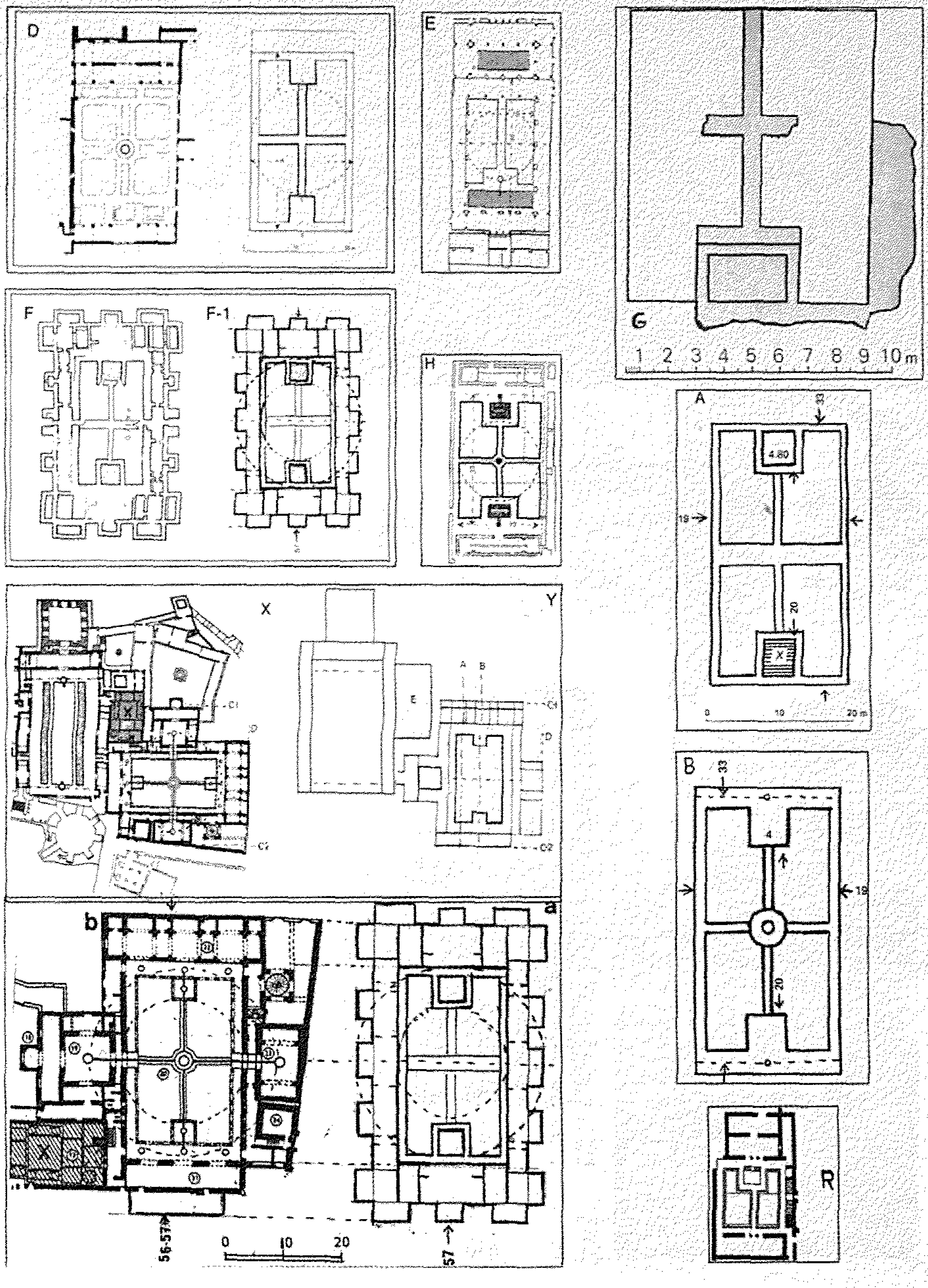
سقف ورفرف، بقصر بهو السباع، ١: سقف مستو لصالة الأختين. ٧: الطابق العلوى لصالة الأسرة – الحمام الملكى.



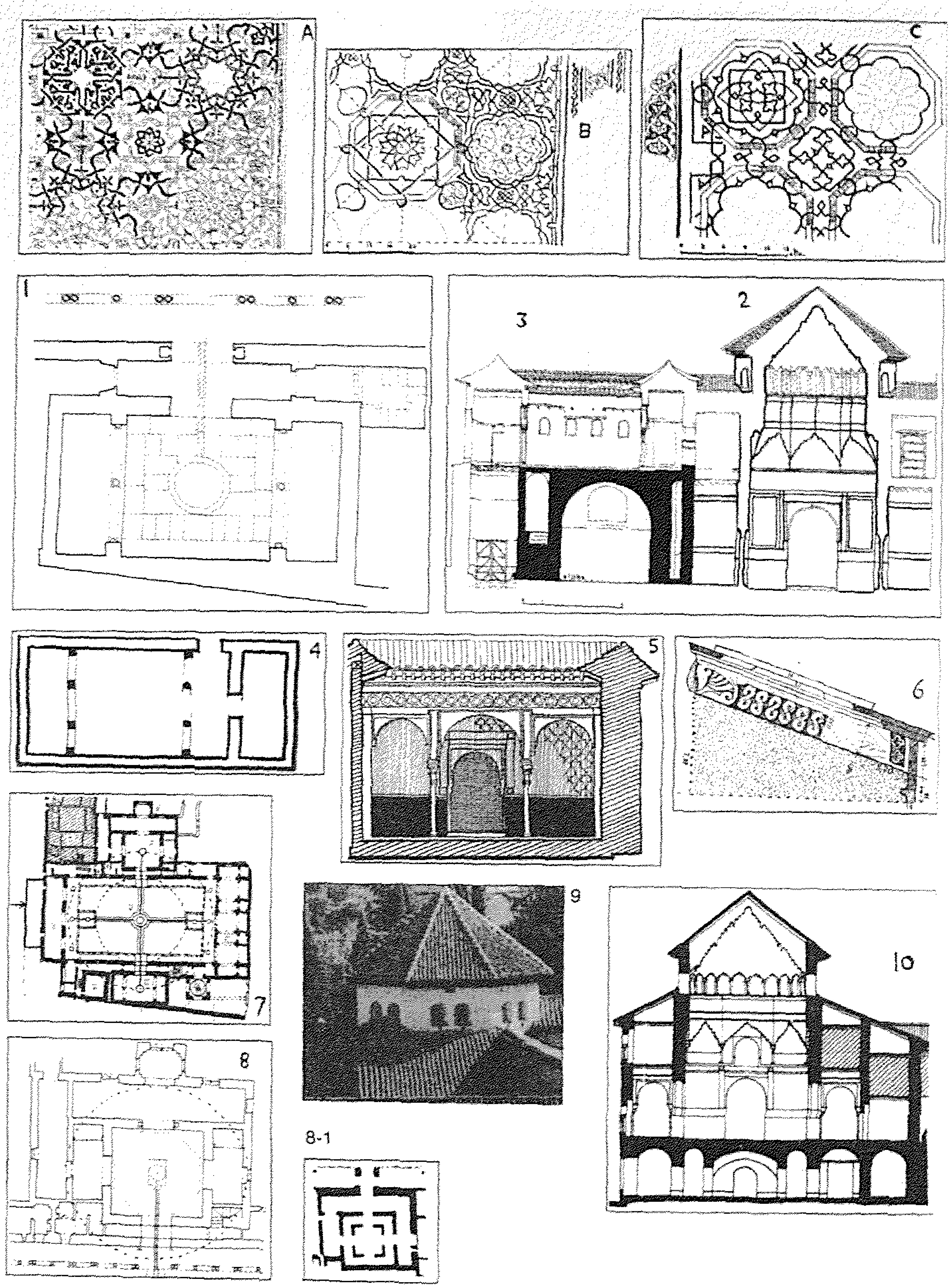
قصر بهو السباع: ١، ٢ أبواب من الخشب لصالة الأختين وقصر بنى سراج (إدارة الحمراء)، ٣- وزرة مكسّاة فى ميكسوار، من قصر قمارش، ٤، ٥، ٧، ٨: وزرات مكساة فى صالة الأختين.



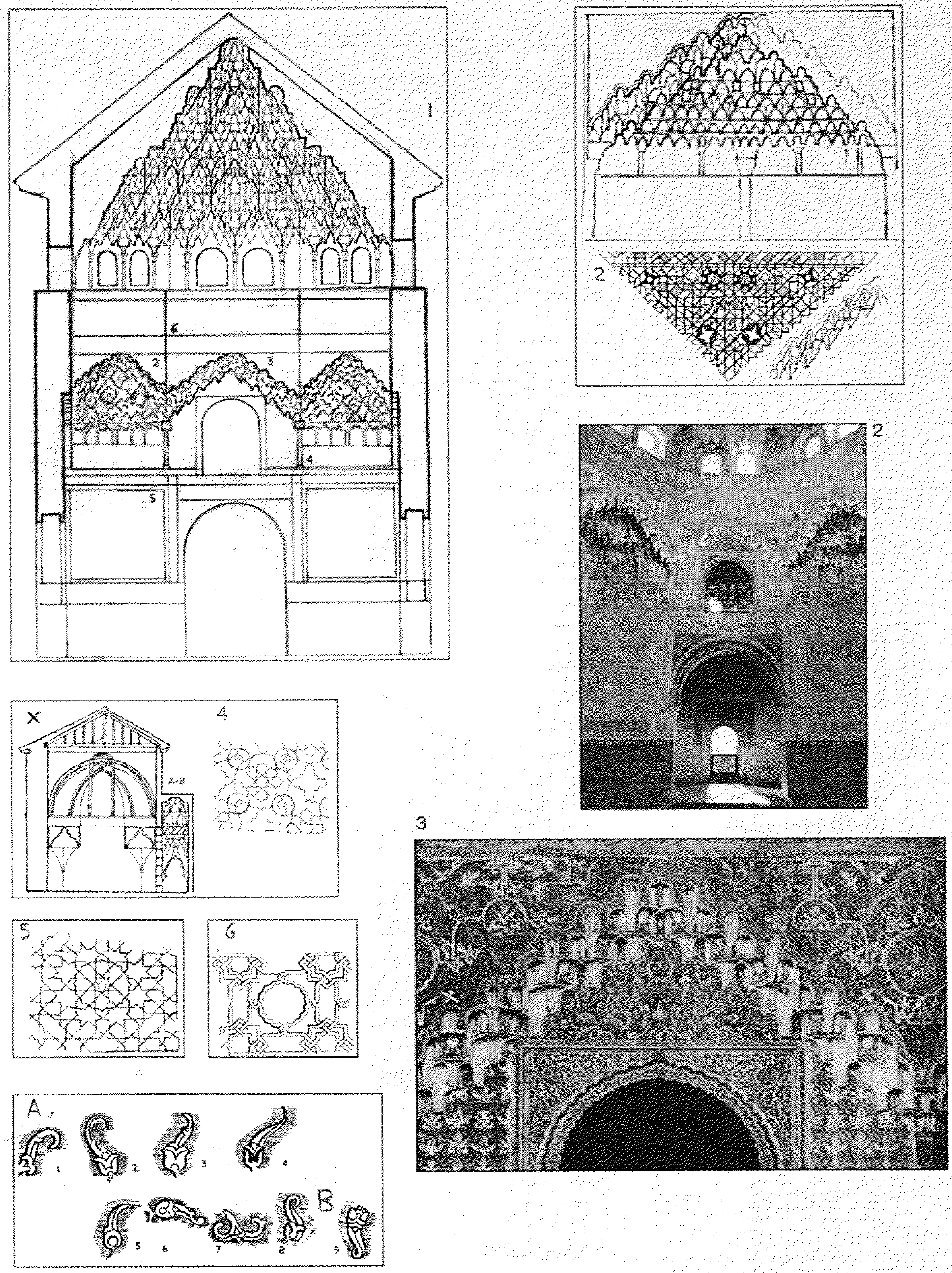
بوابة الروضة (مخطط ٥، حرف S).



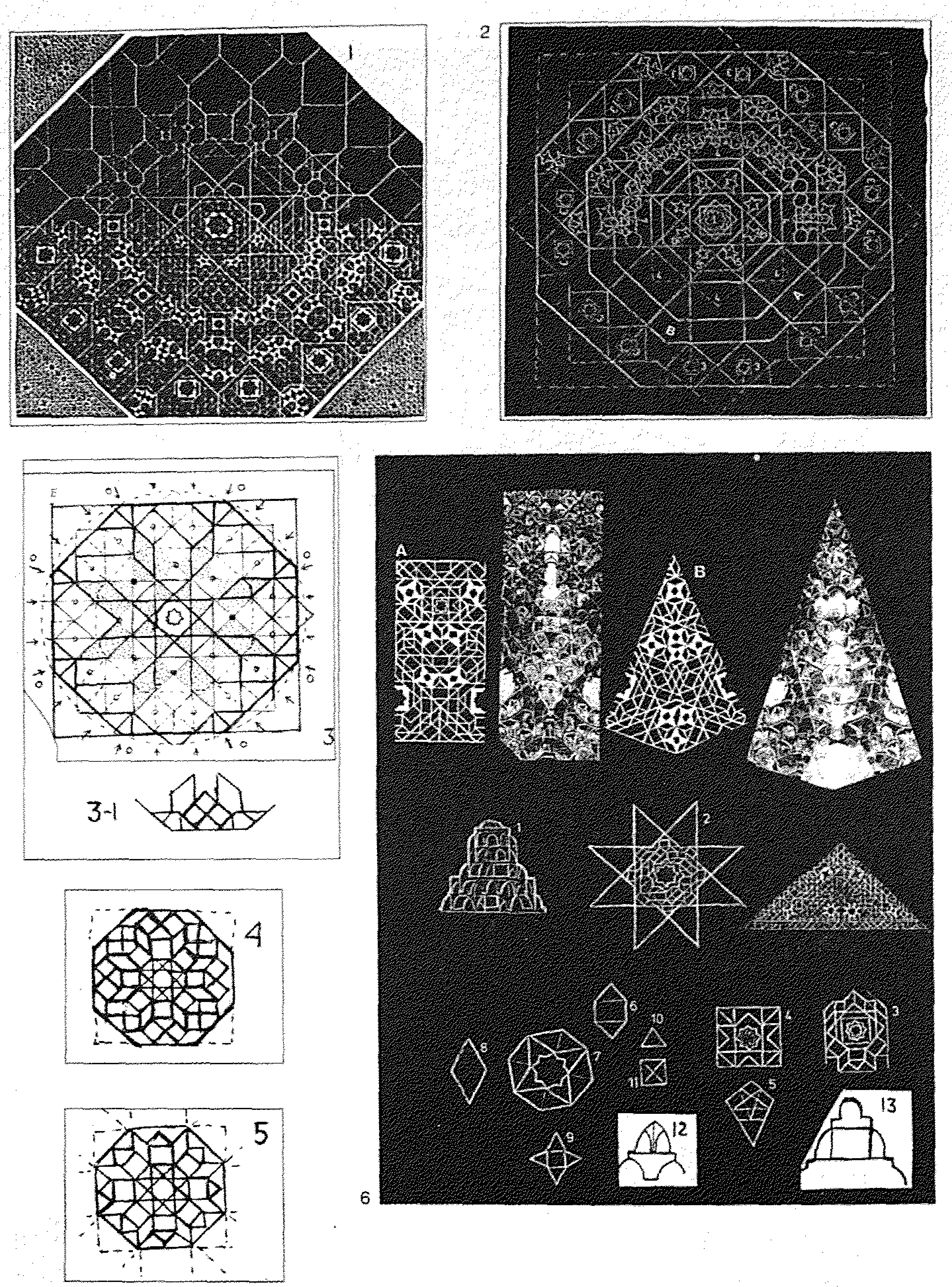
نظرية نشأة صحن بهو السباع.



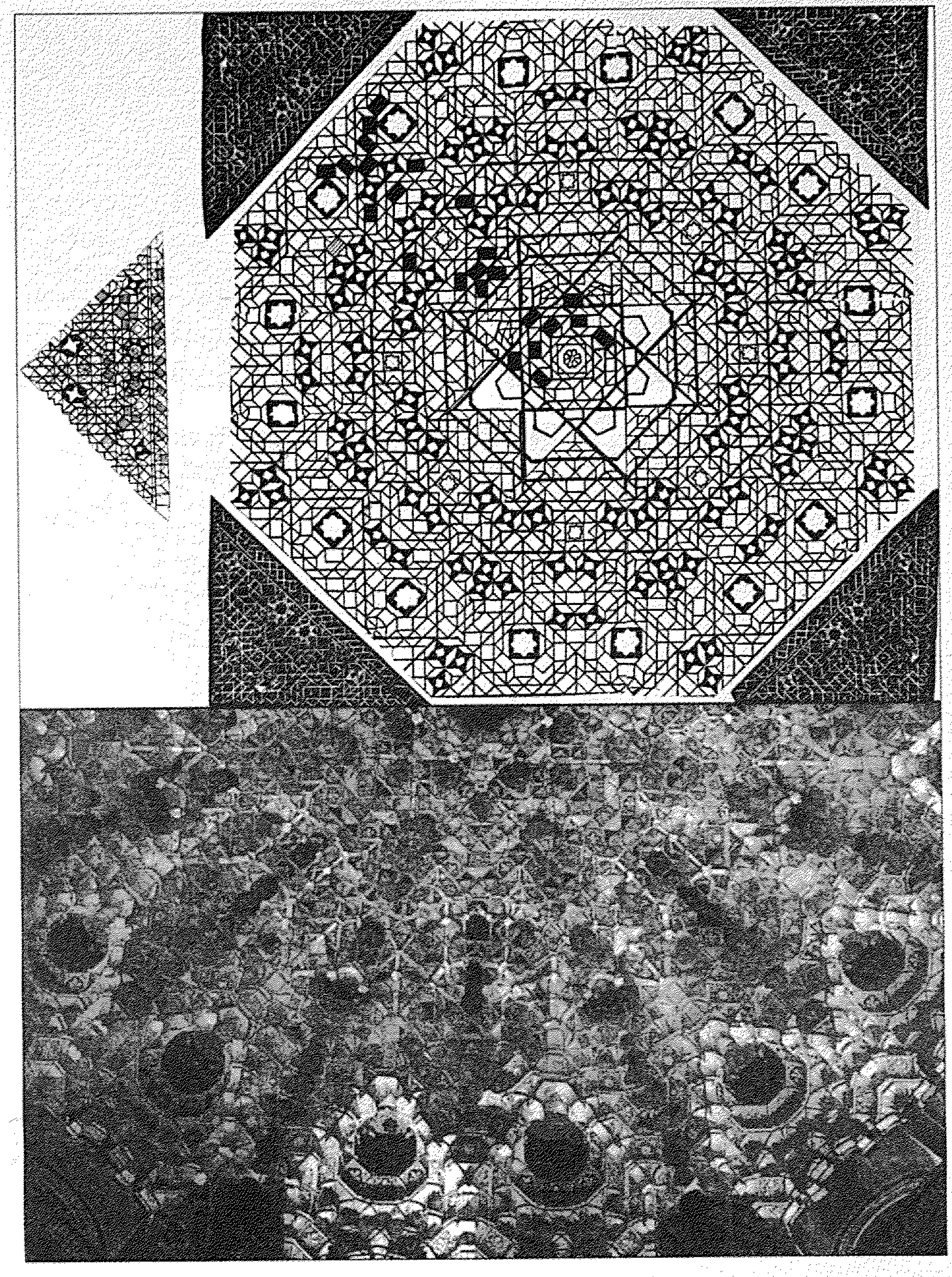
صالة الأختين (٨، ٨-١، ٩، ١٠) وصالات بنى سراج (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦ و **A,B,C**).



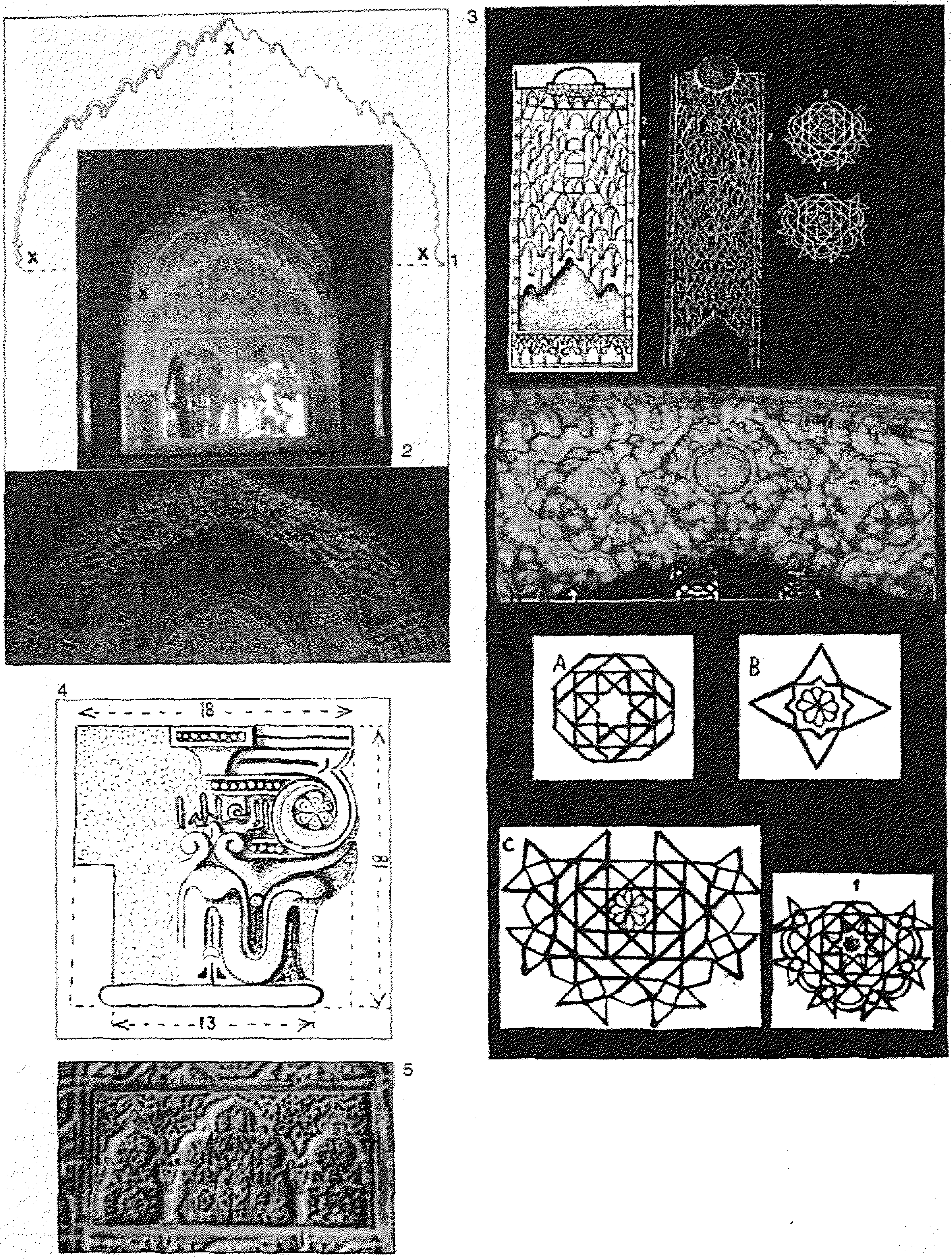
قبة صالة الأختين. تكملة: قبة مصلى أسونثيون فى لاس أويلجاس – برغش (X) .



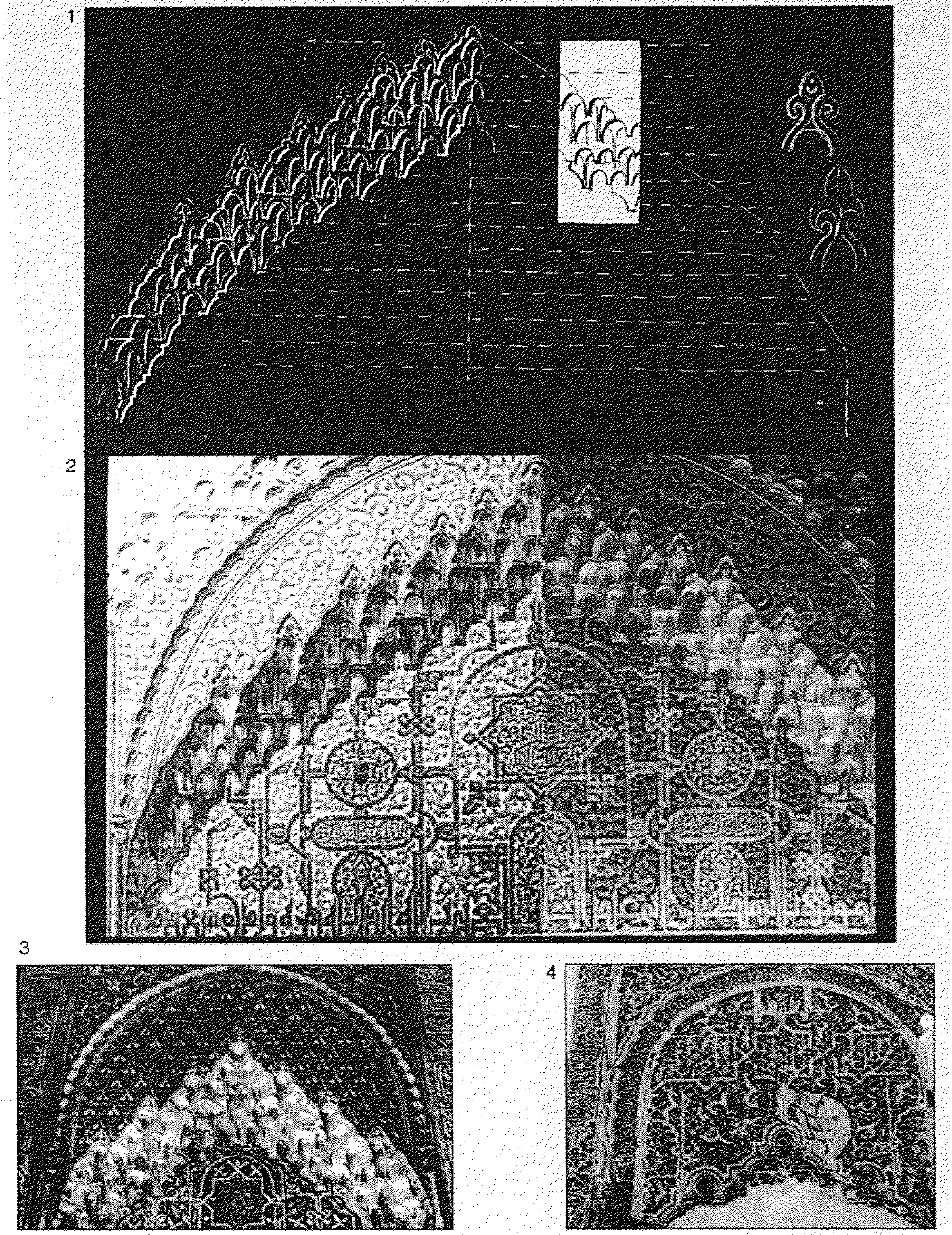
قبة صالة الأختين (تكوينها).



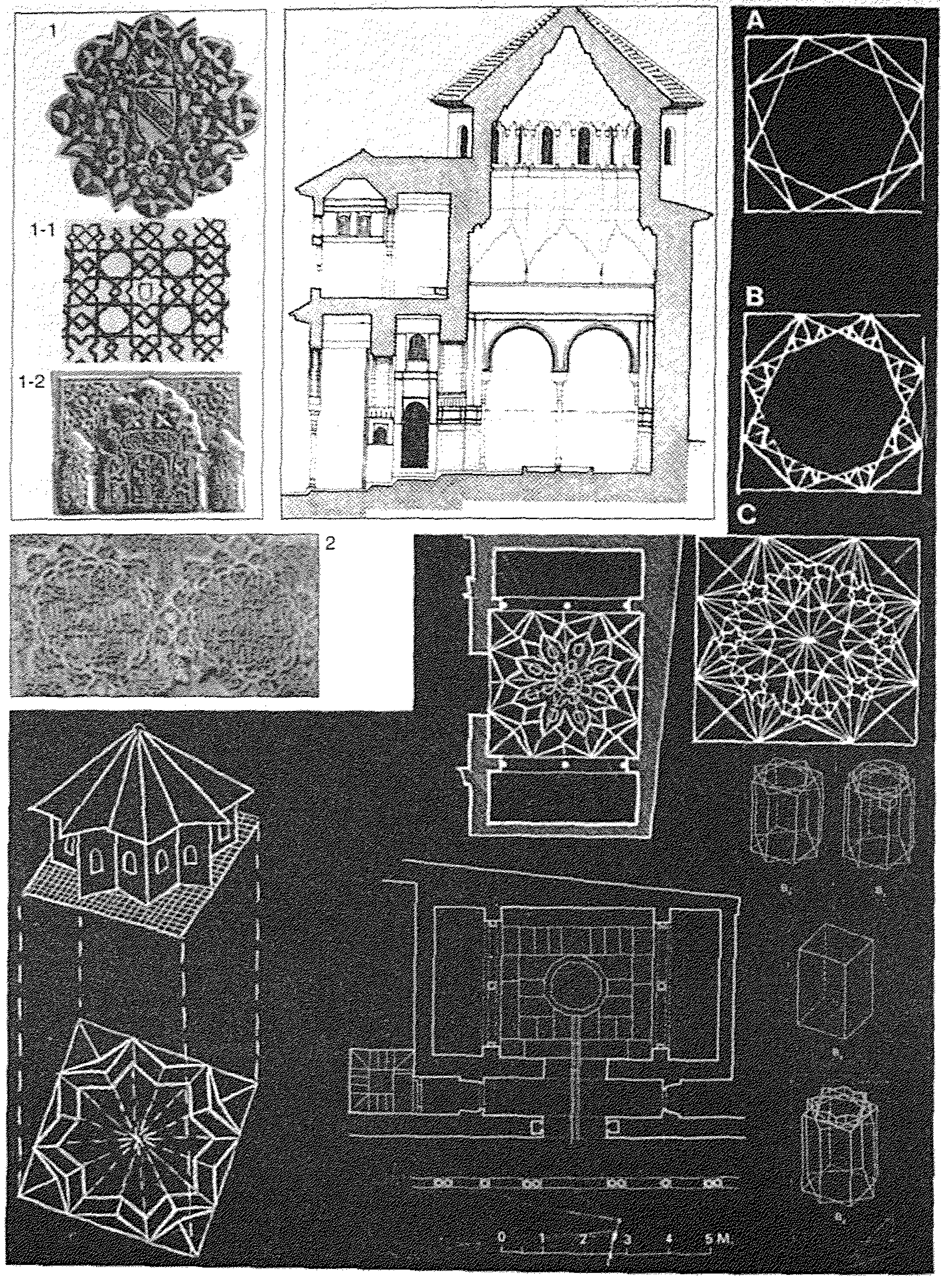
قبة صالة الأختين.



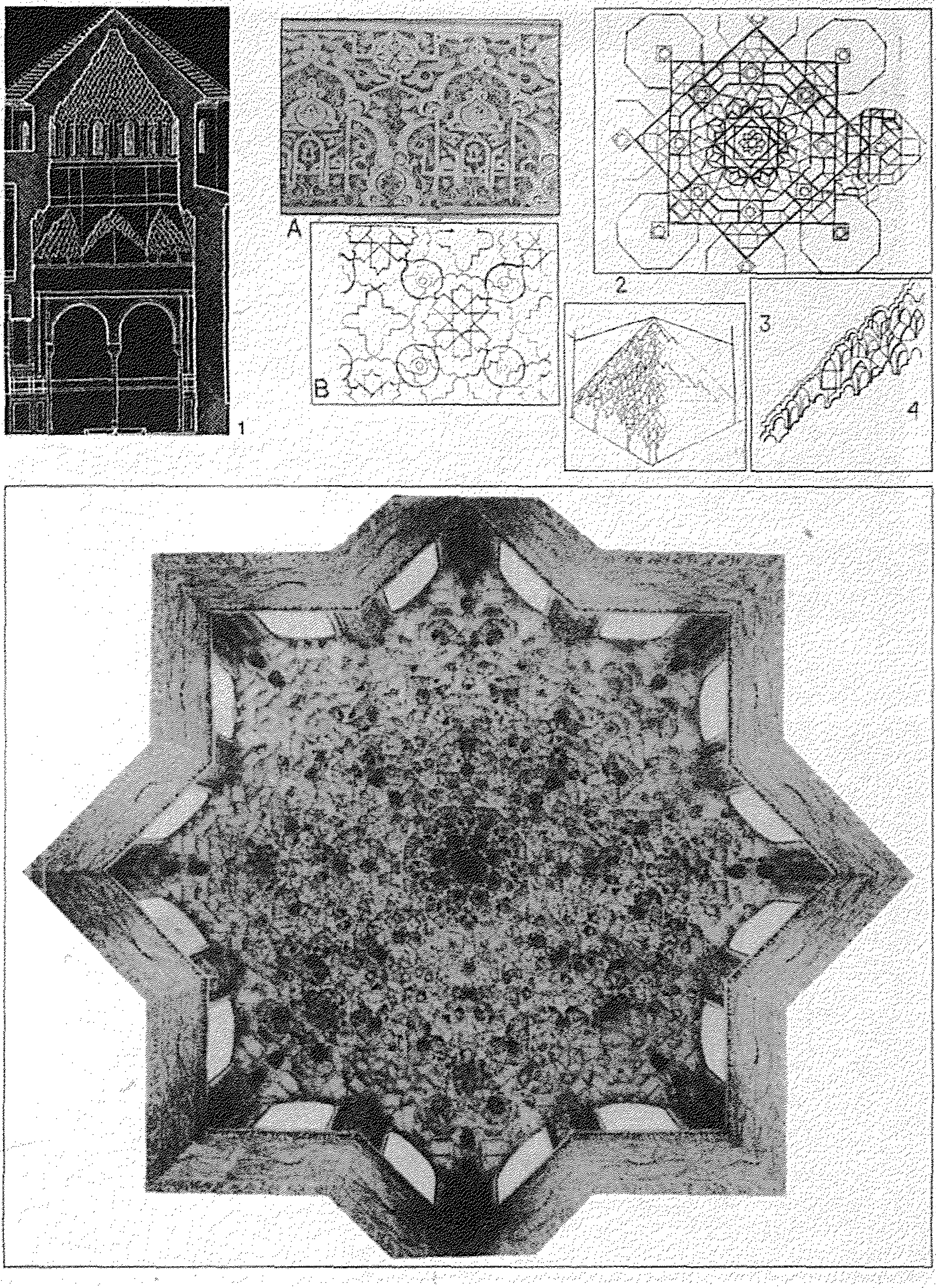
عقد مرقب ليندارا‌خا، ٤- تاج من الجص في صالة **Ajimeces** التي تسبق مرقب دراش **Daraxa** ، ٥: زخارف جصية في العضادات.



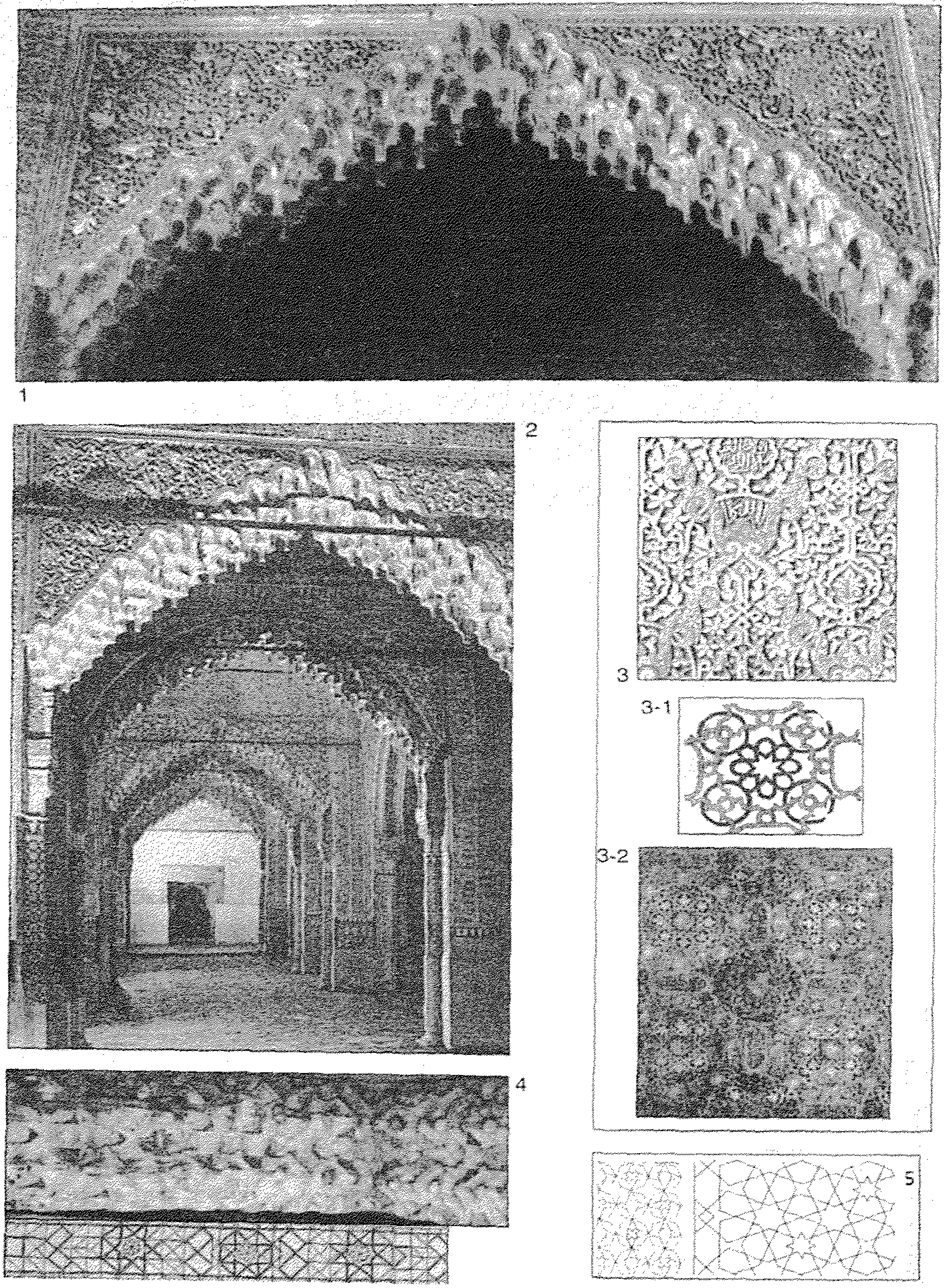
عقد مرقب ليندار اخا. تكملة، ٤– من قصر آل قرطبة – إستجة.



صالة بني سراج.

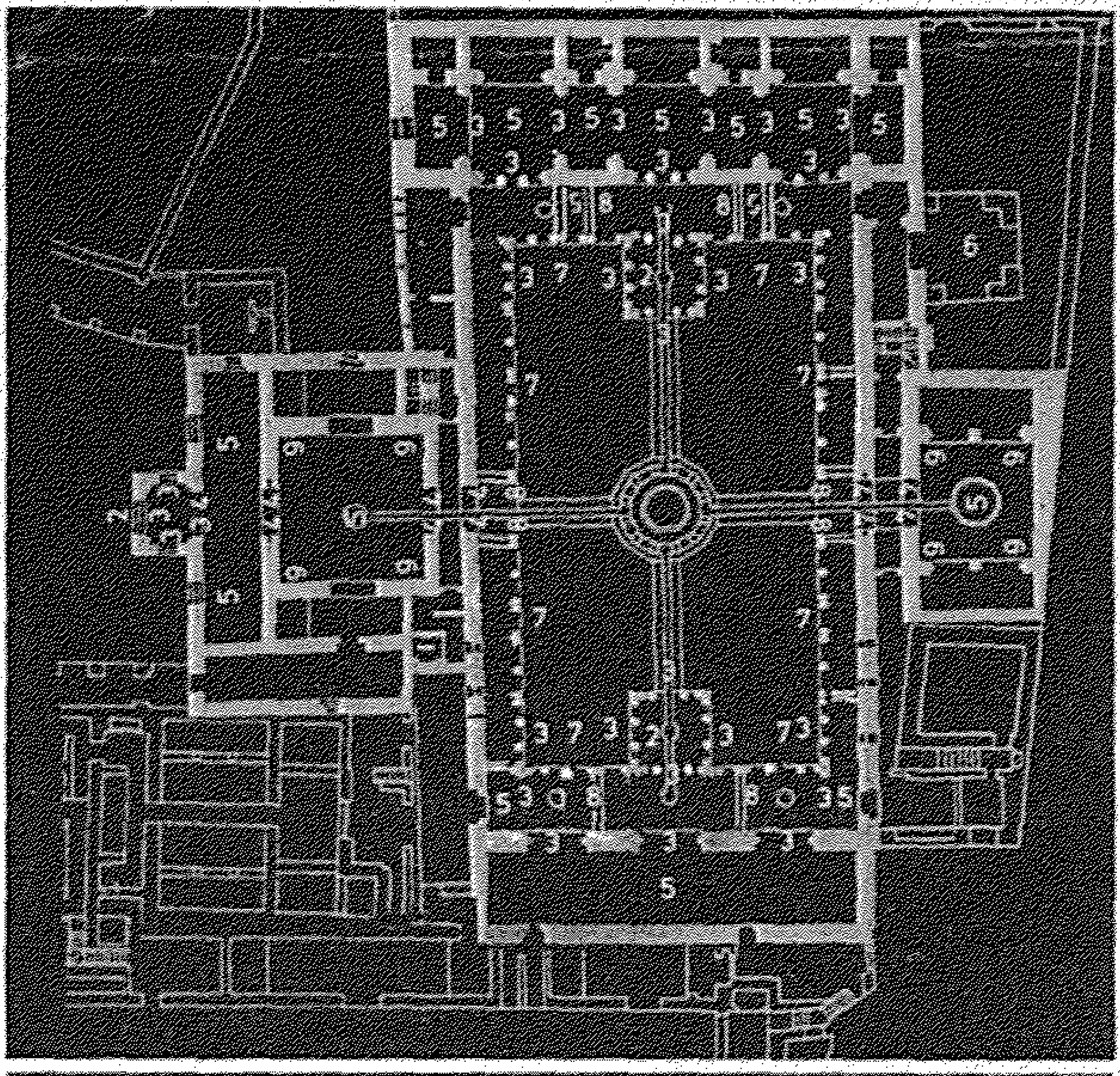


صالة بنى سراج. مقرنصات وزخارف جصية.

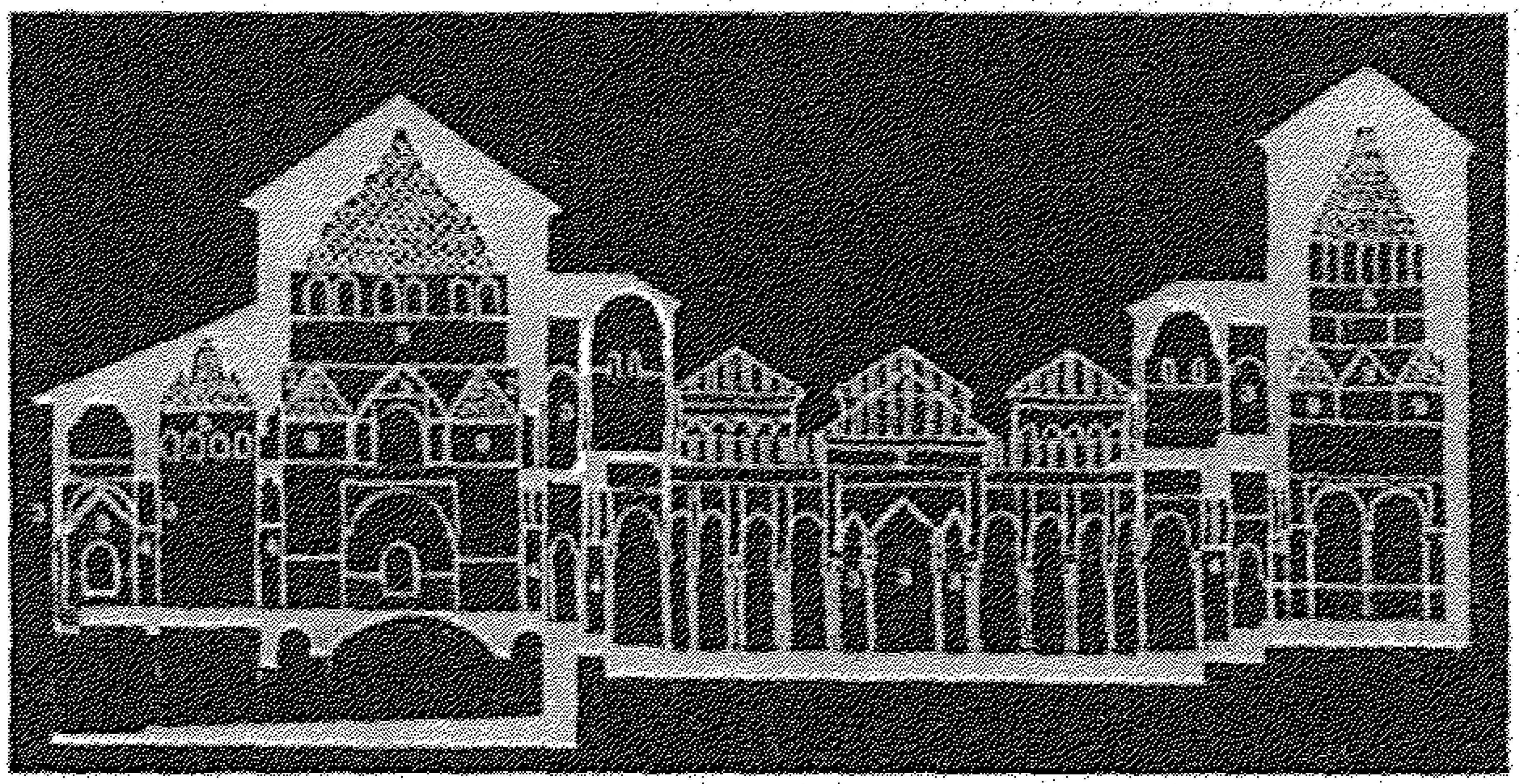


صالة العدل.

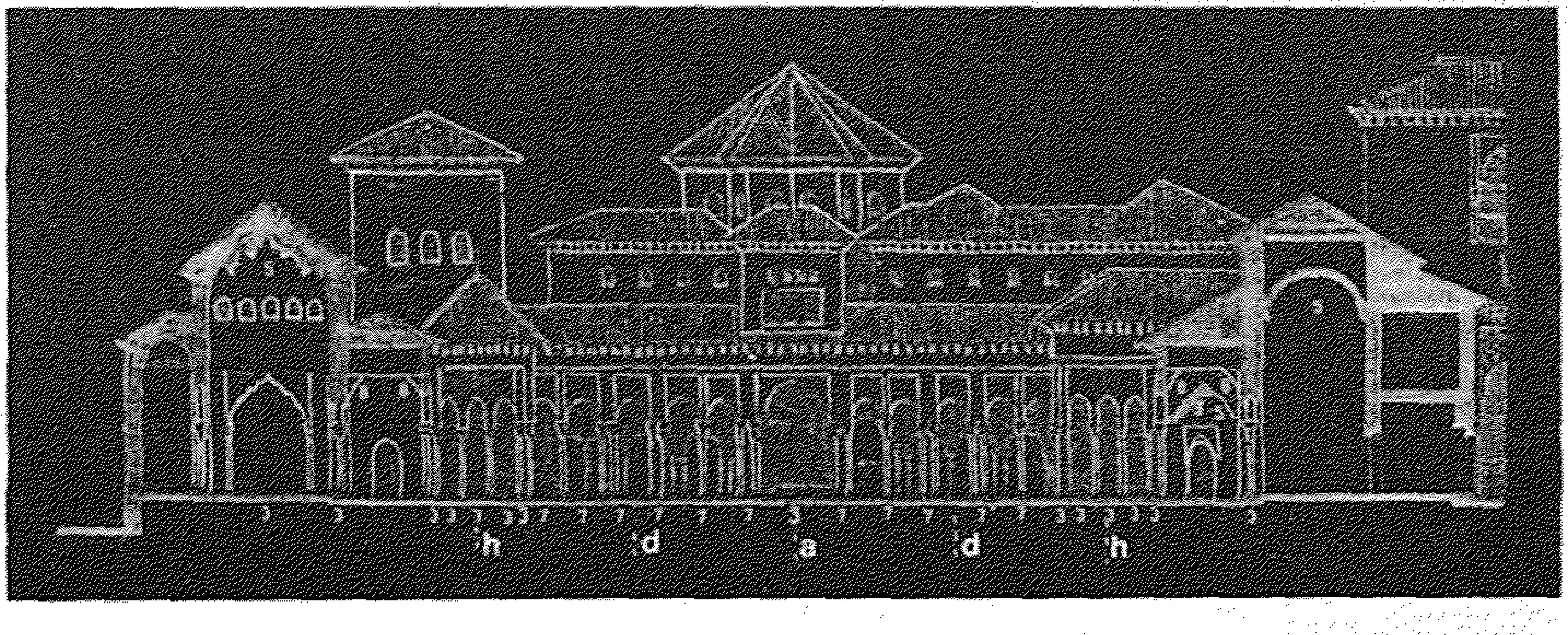
1



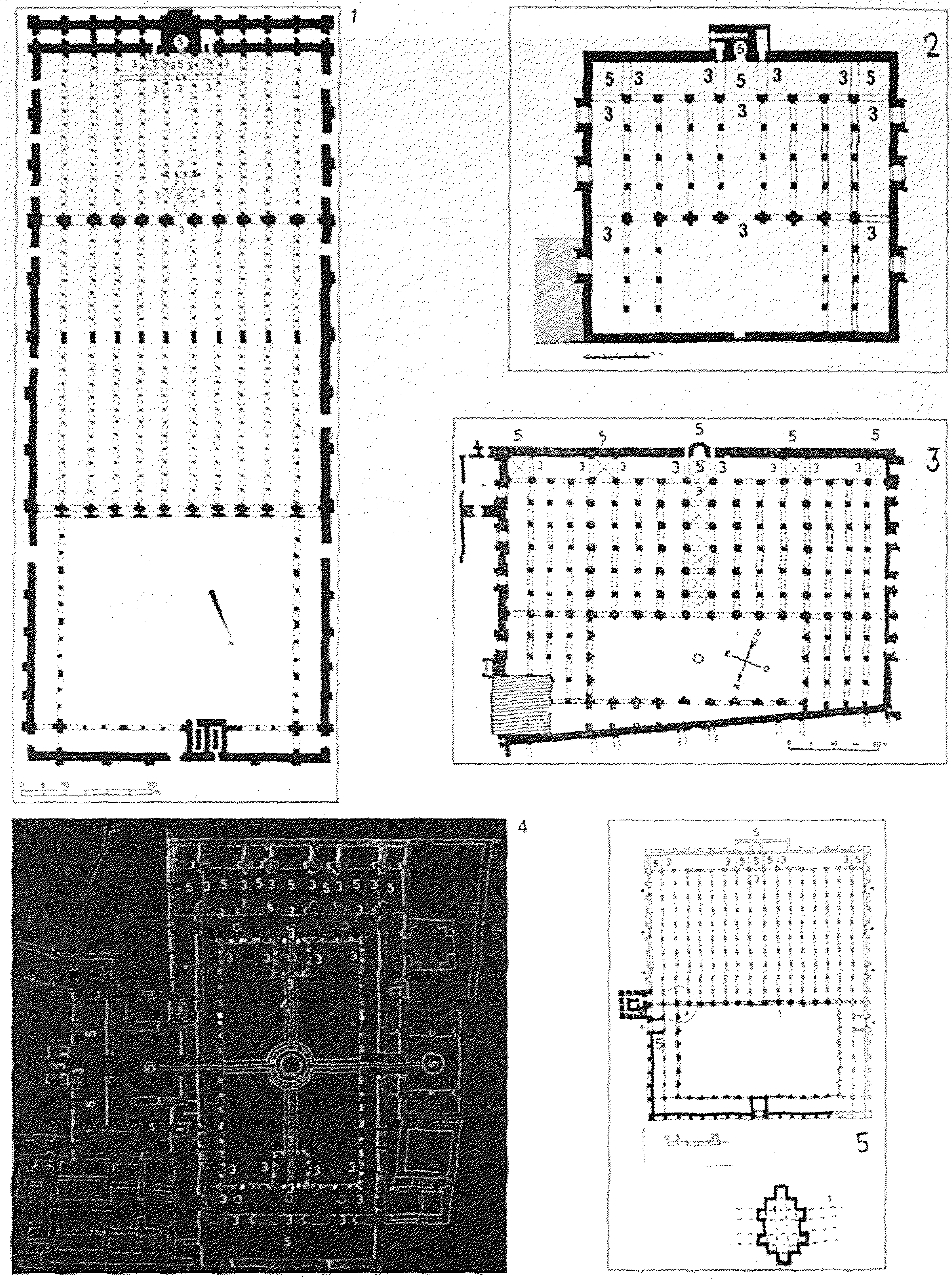
2



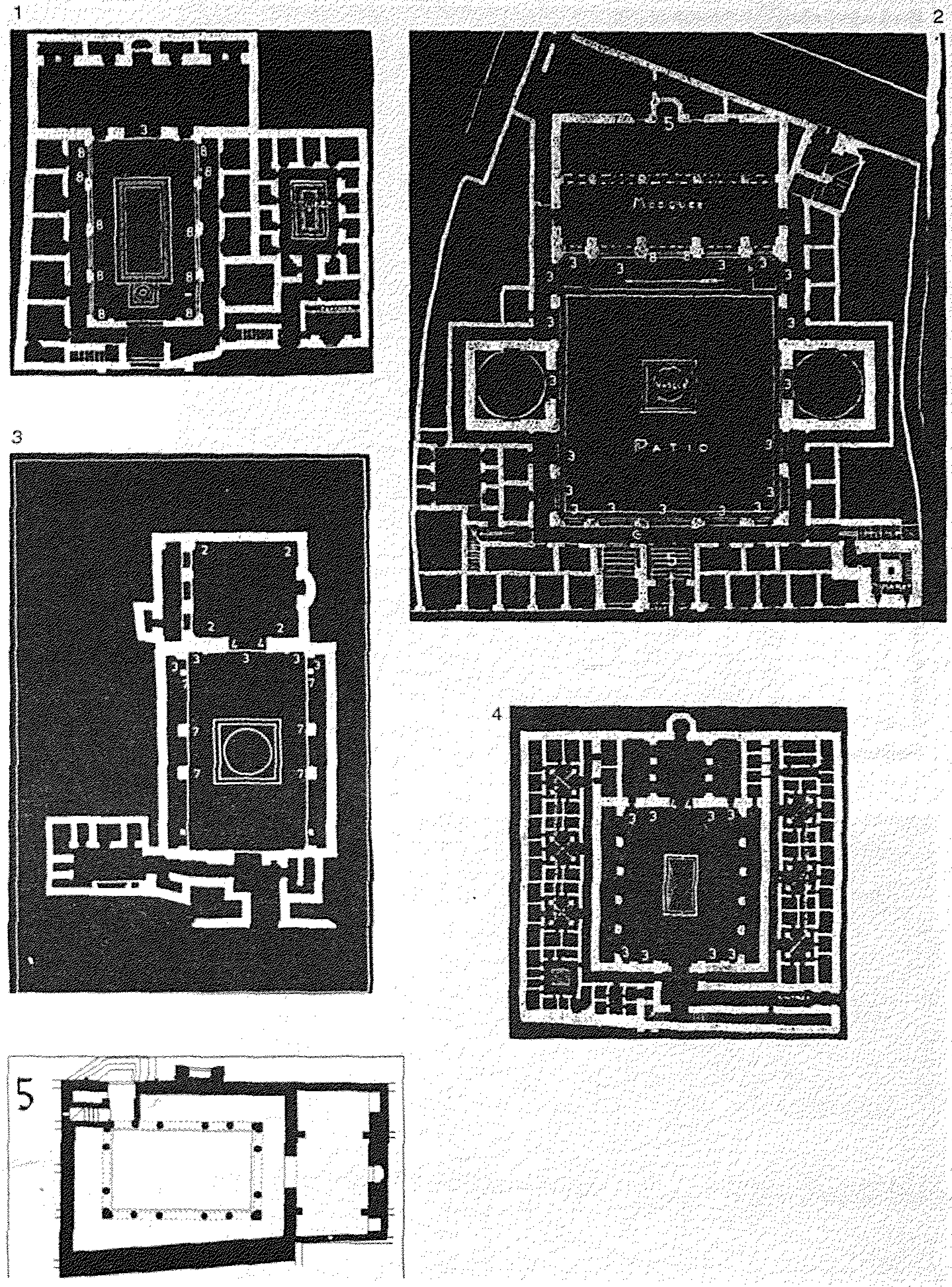
3



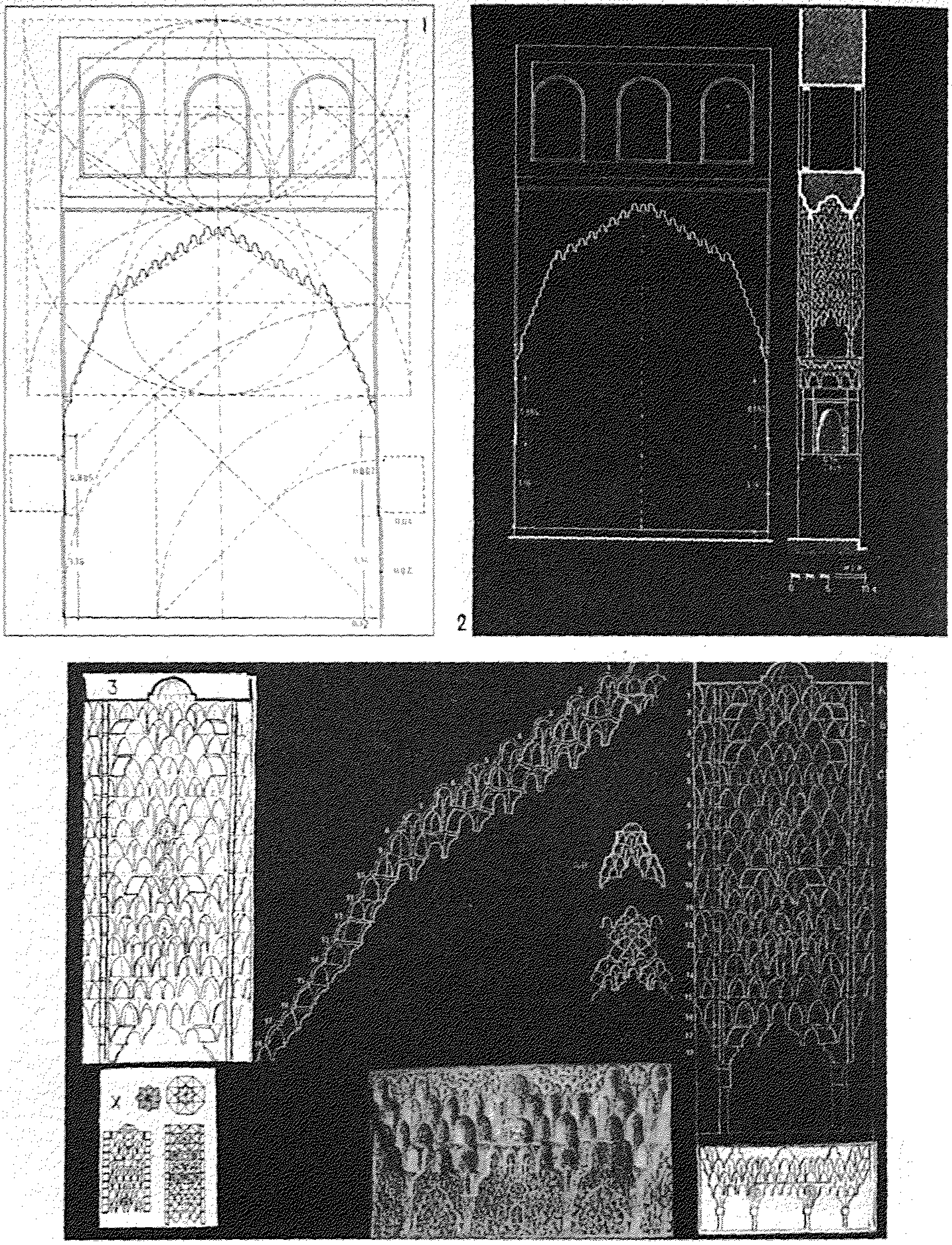
المقرنصات فى قصر بهو السباع.



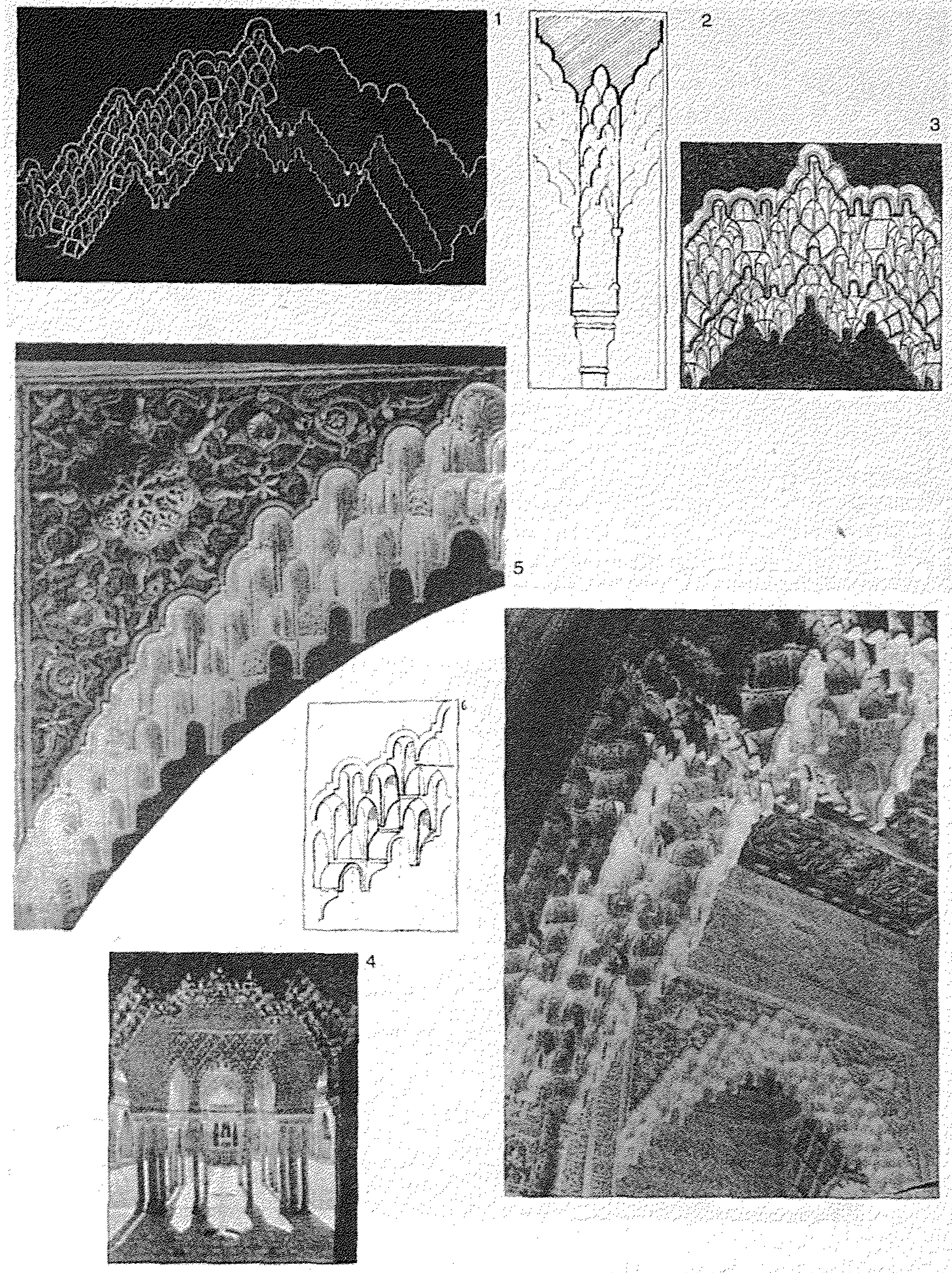
مواضع القباب وعقود المقرنصات فى المساجد الإسبانية الإسلامية: ١، المسجد الجامع بقرطبة.



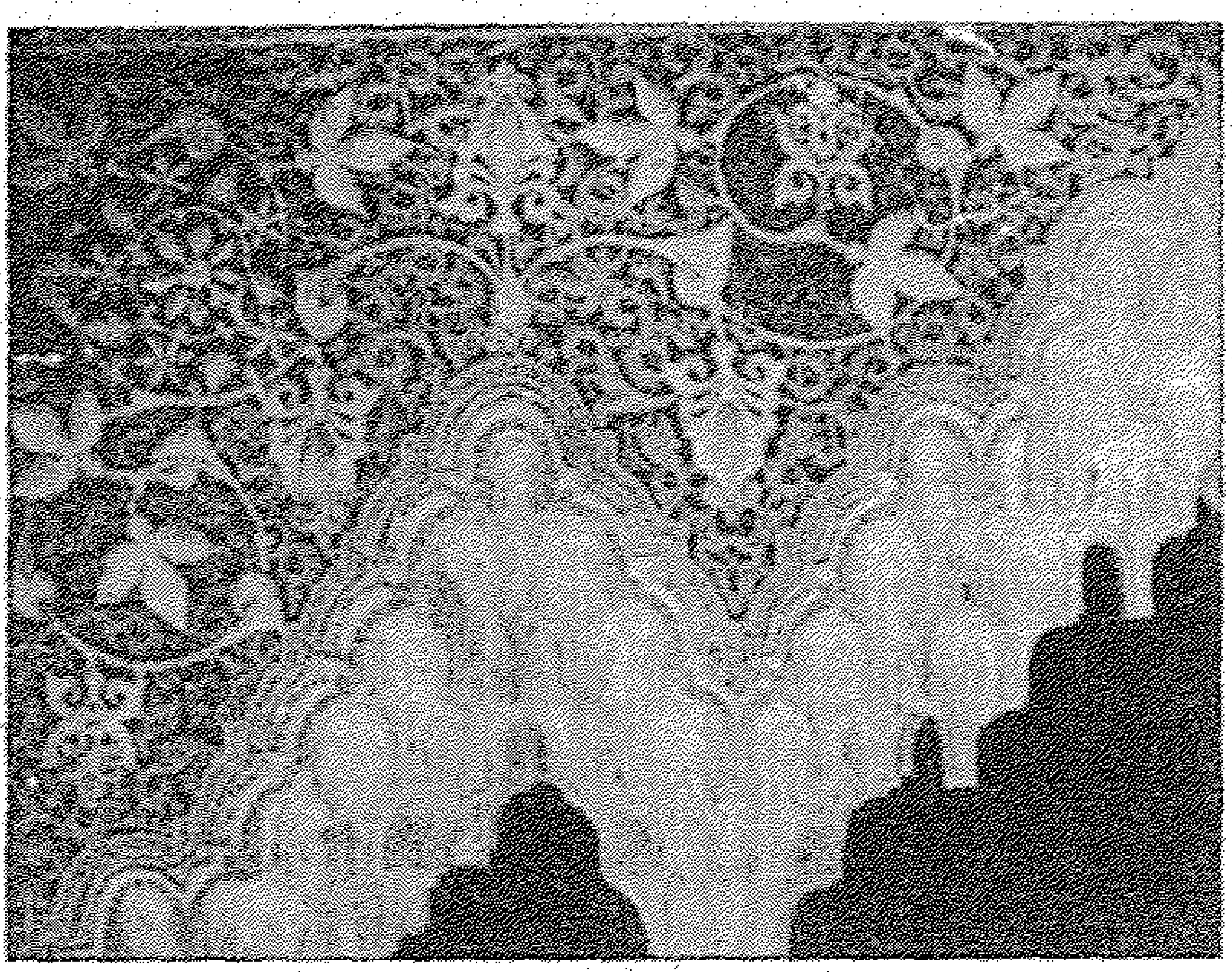
زخرفة المقرنصات فى مدارس المغرب **Magreb**.



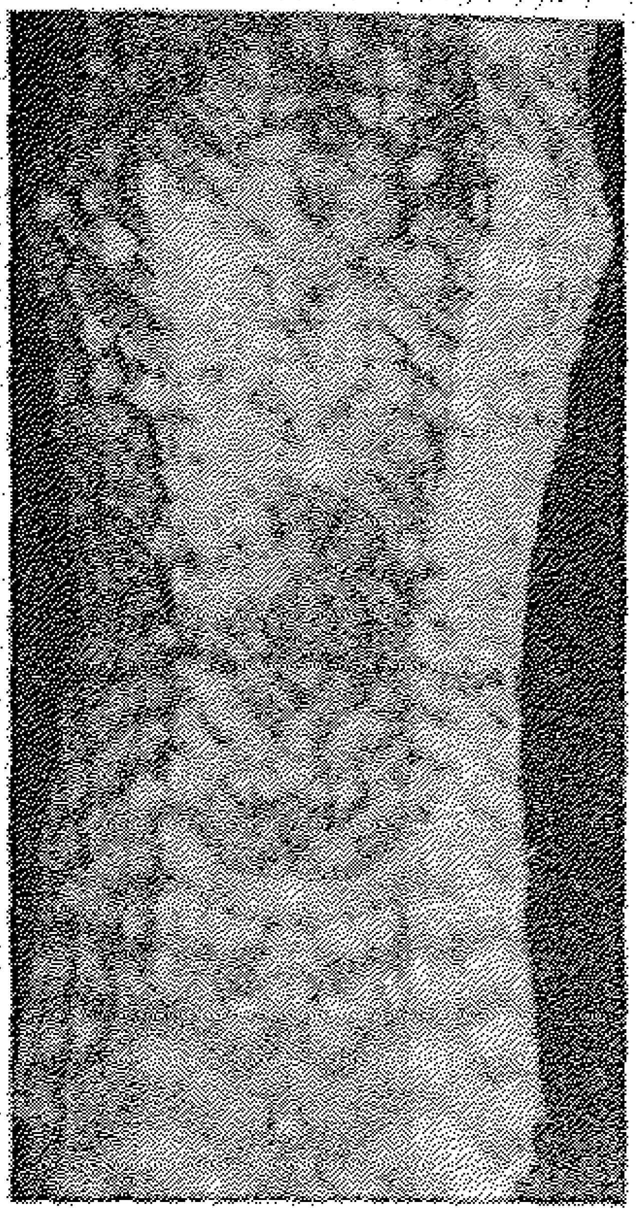
عقد المدخل إلى صالة باركا. دراسة. السوابق (٣، X عقد منزل أبى مالك برندة وعقود مقرنصات فى دير كونثبثيون فرانثيسكا - طليطلة.

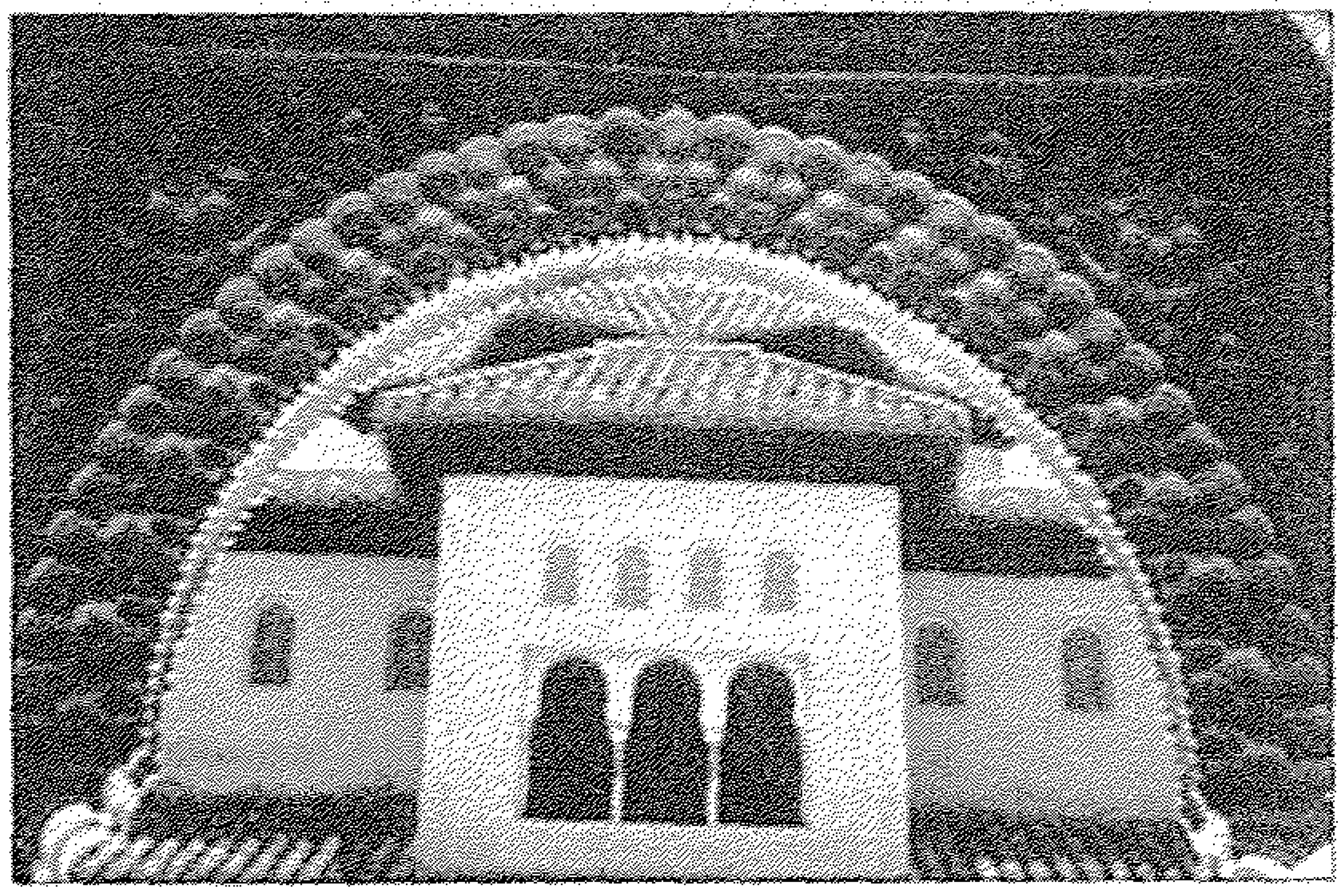


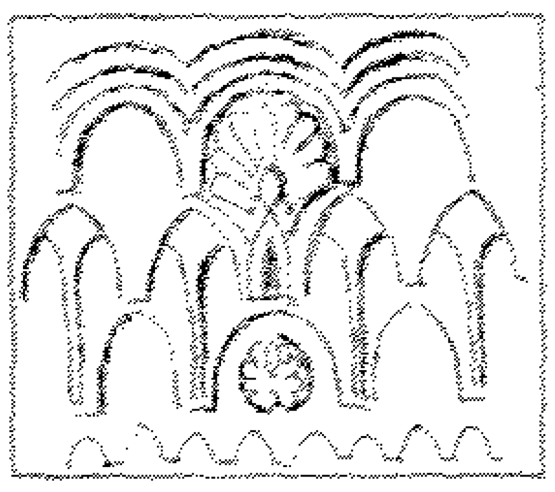
عقود مقرنصات. المدخل إلى قصر بهو السباع.

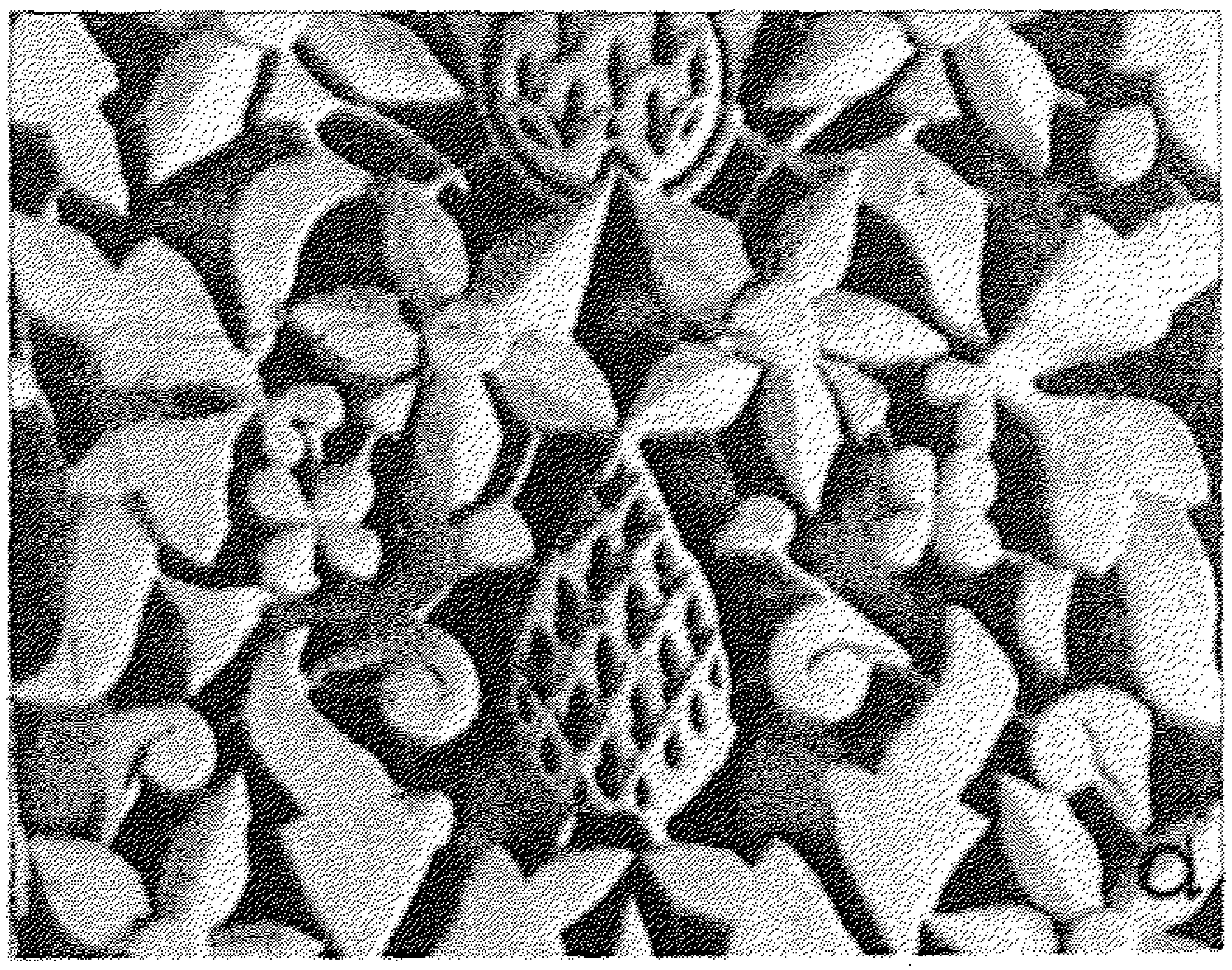

1

2

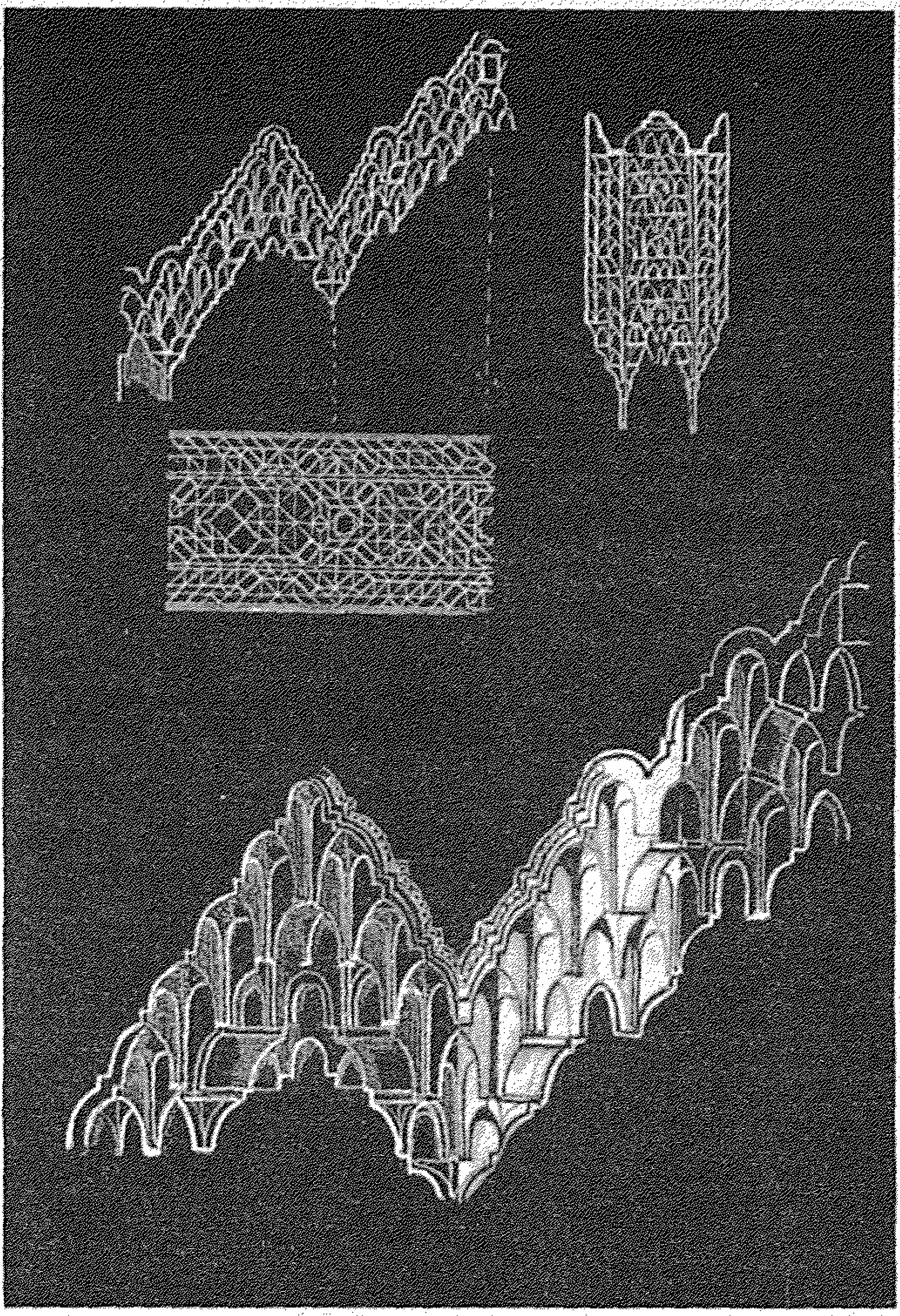

3

4




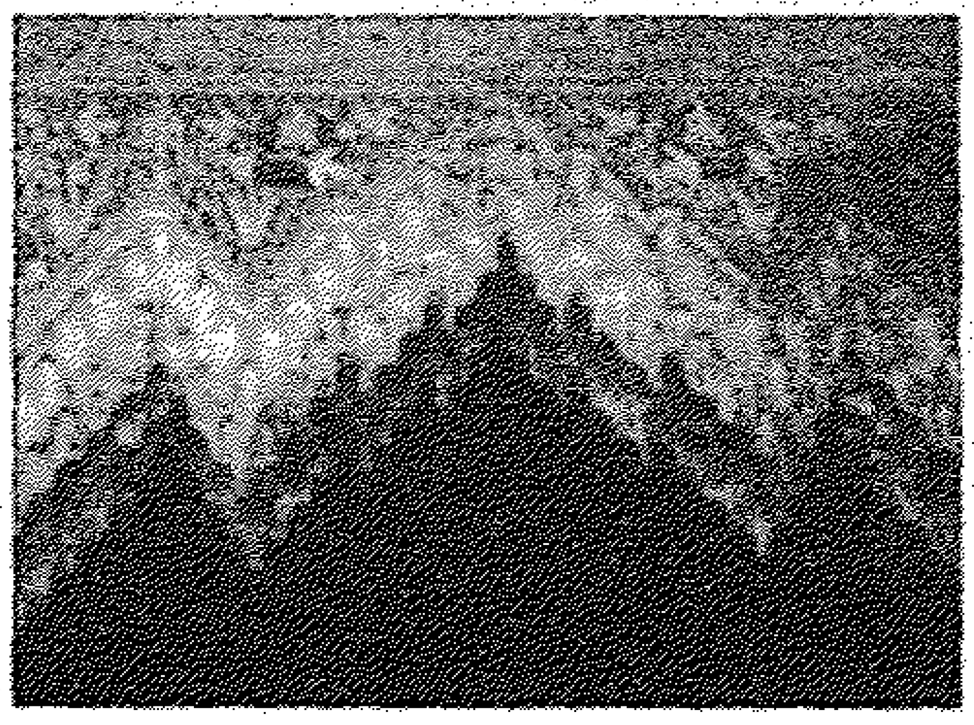
5


عقود مقرنصات. المدخل والعقد المركزى، البائكة الواقعة أمام صالة الأختين بصحن بهو السباع، ٥: زخارف "طبيعية" فى الصحن.

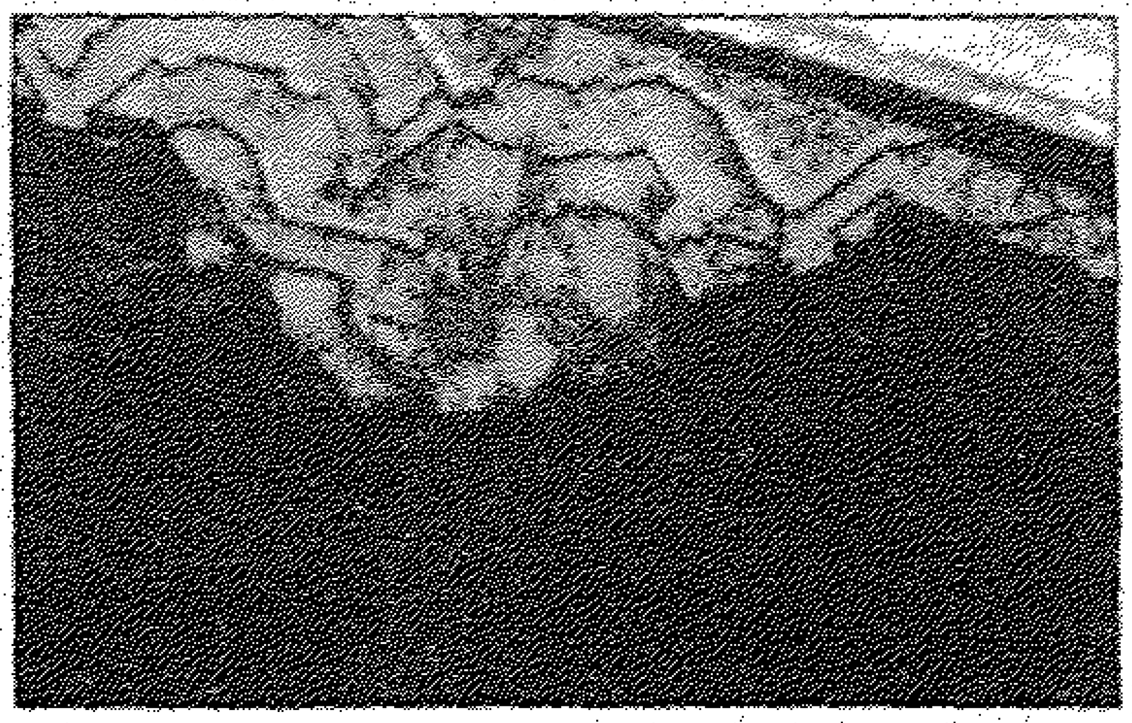


1

2

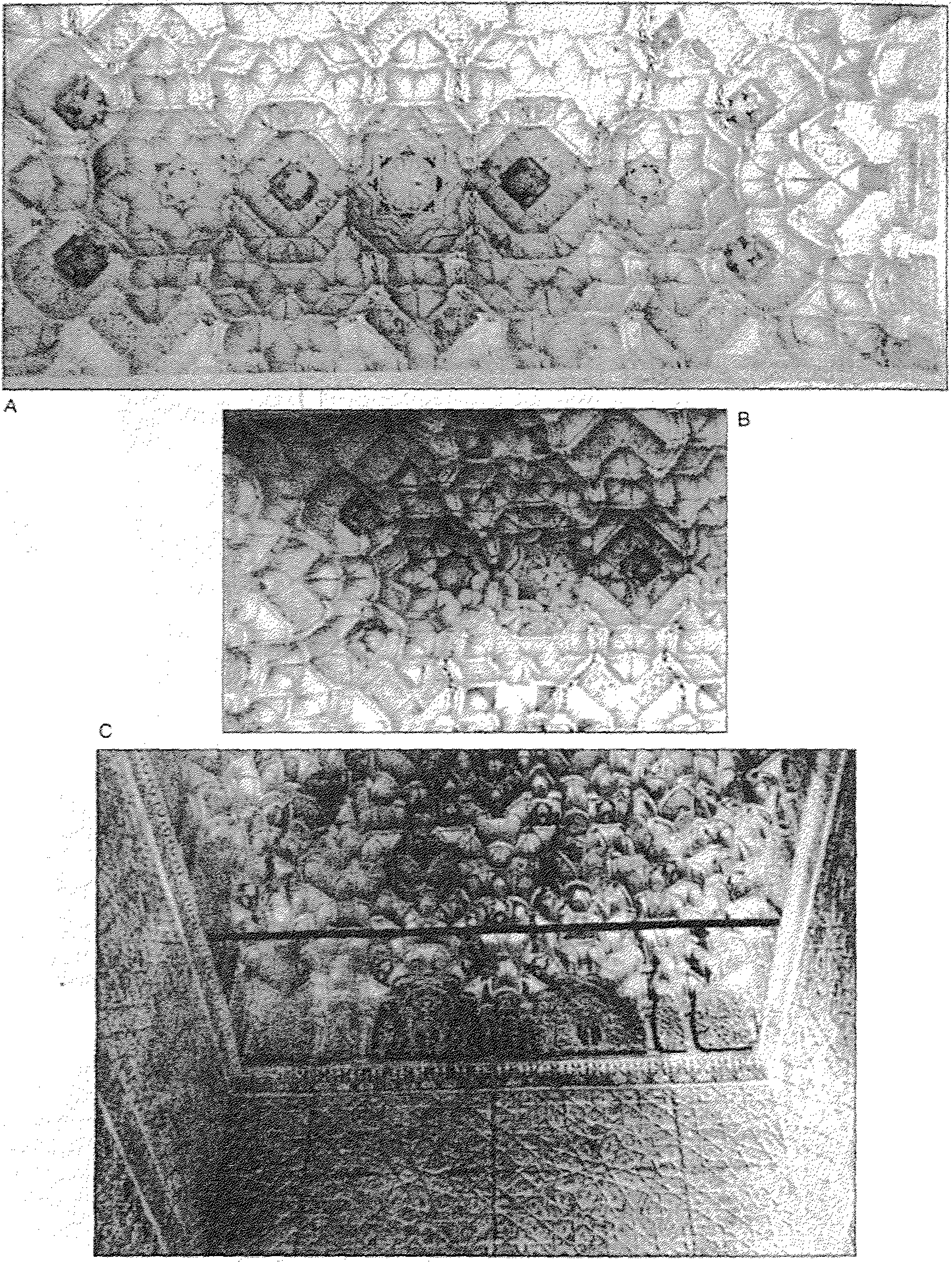


3

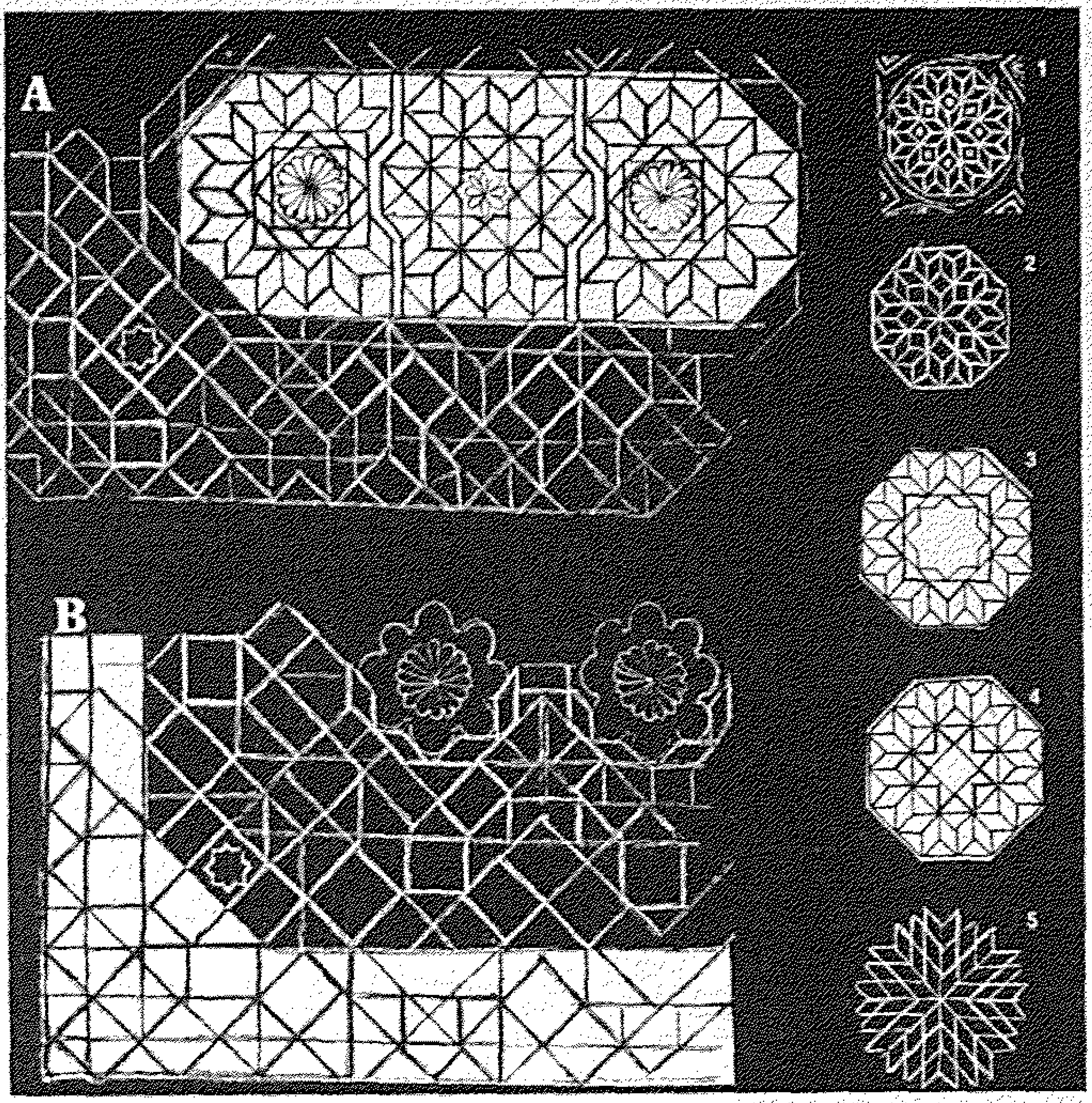


4

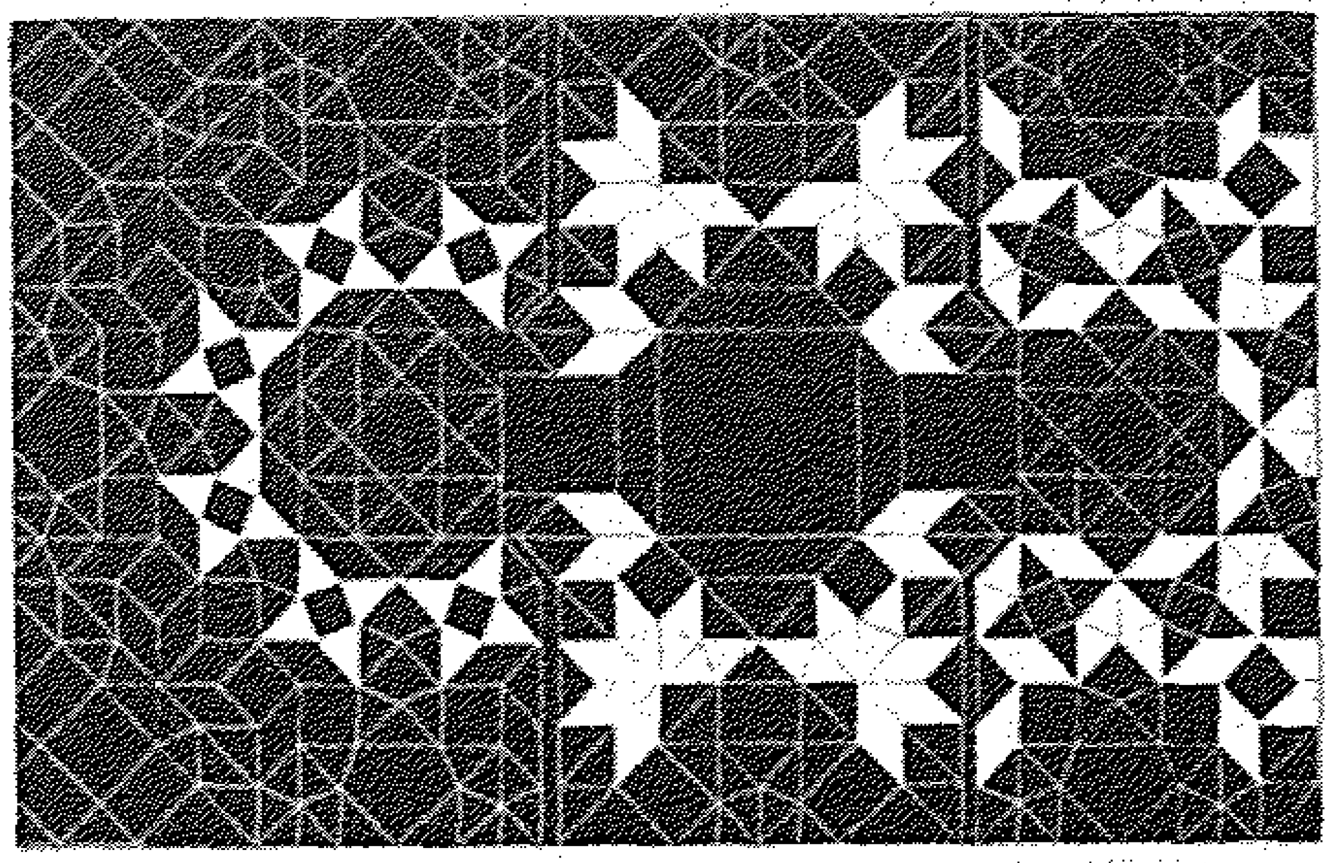
عقود مقرنصات بصالة المدخل إلى صحن بهو السباع.

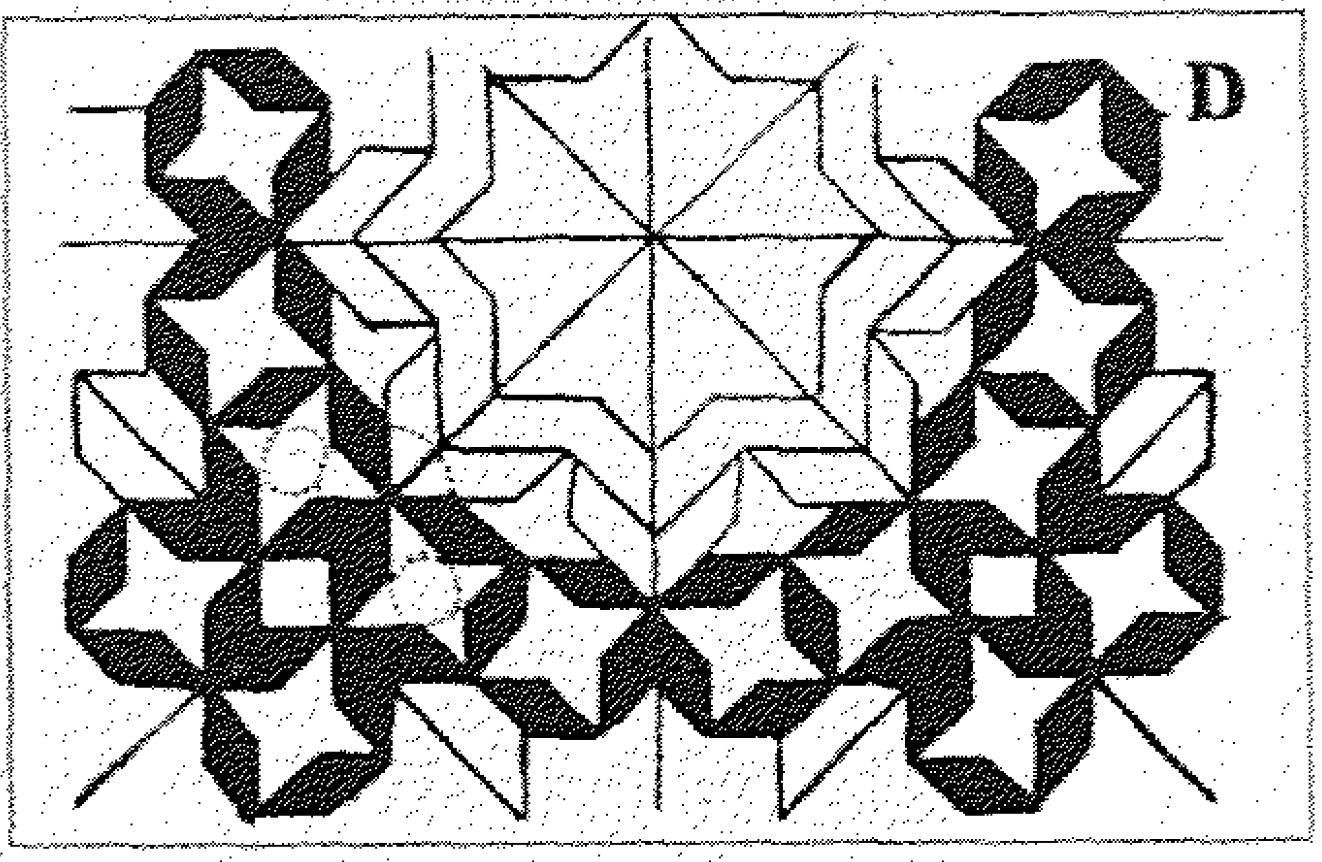


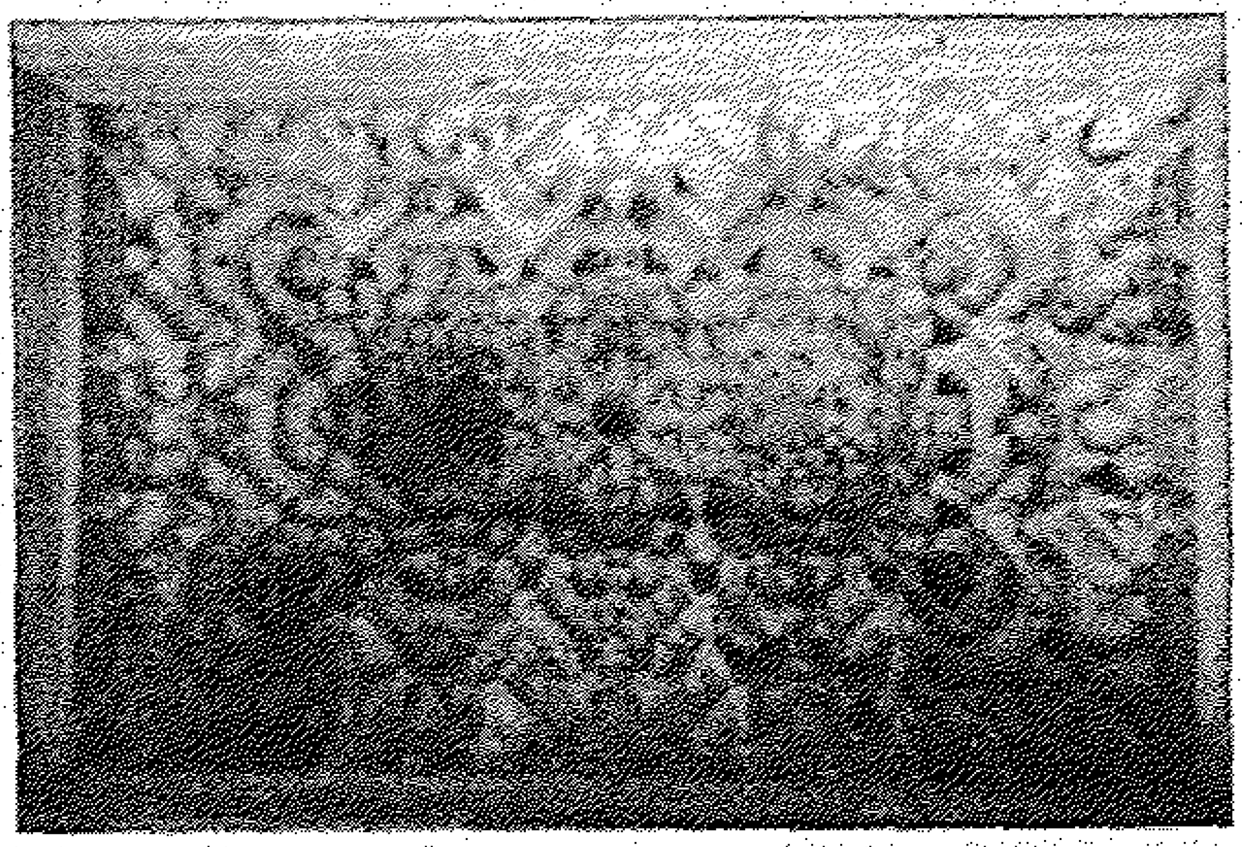
A,B من الواجهة الشمالية لصحن بهو السباع، **C:** من دهليز صالة ليندراخا أو صالة **Ajmeces** (مرممة).

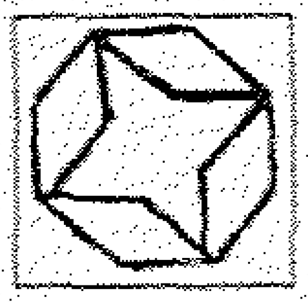


C



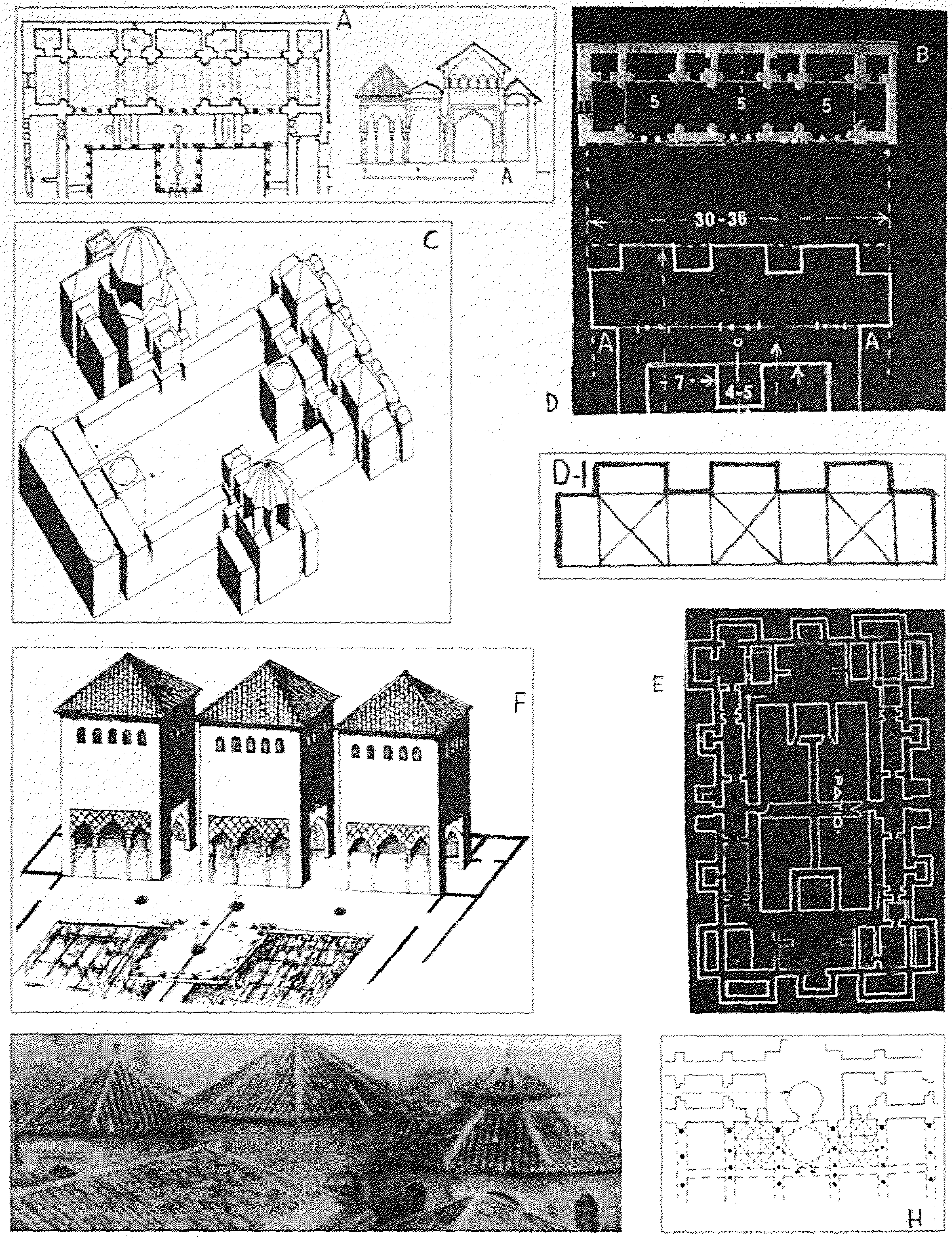




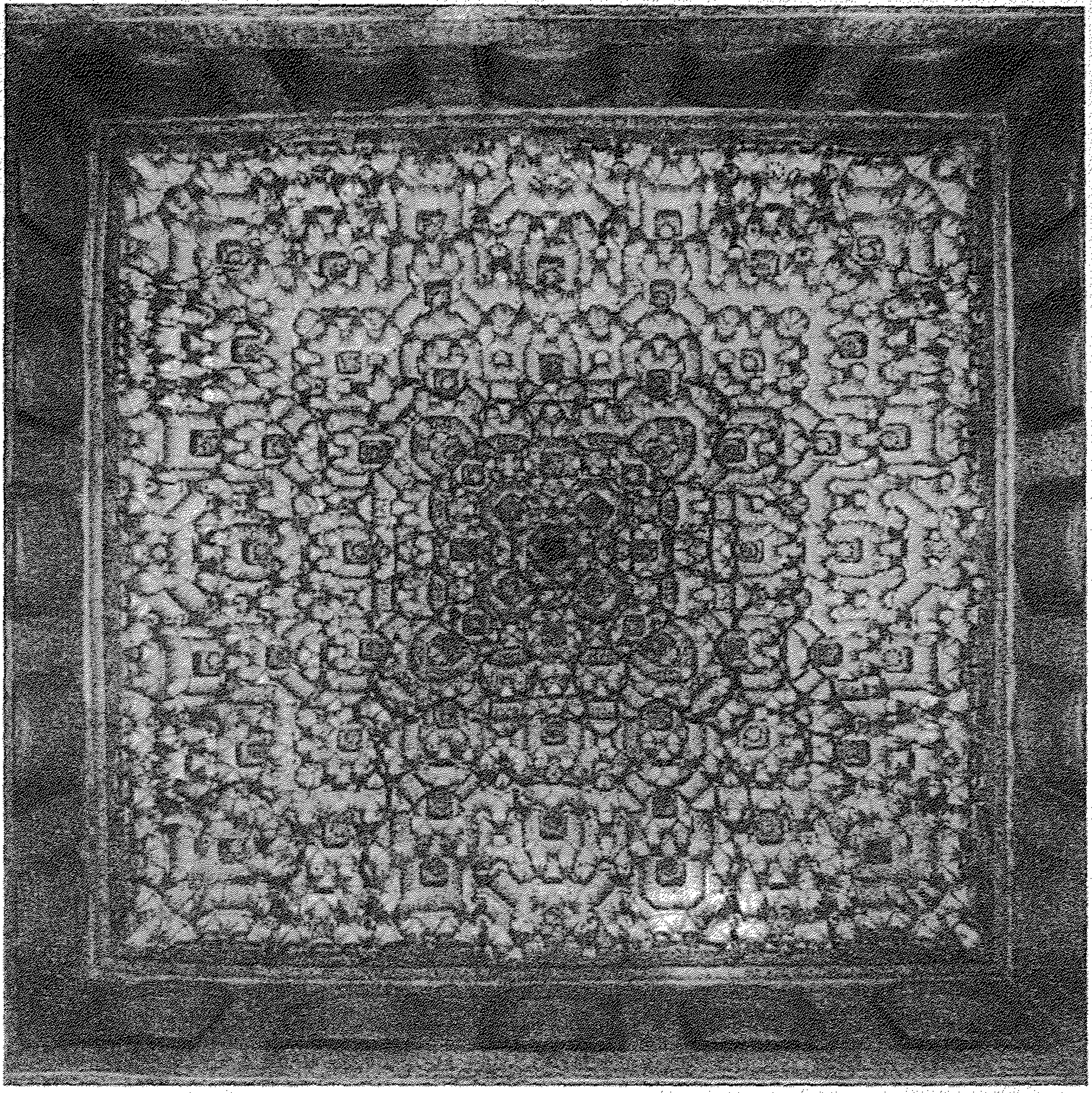


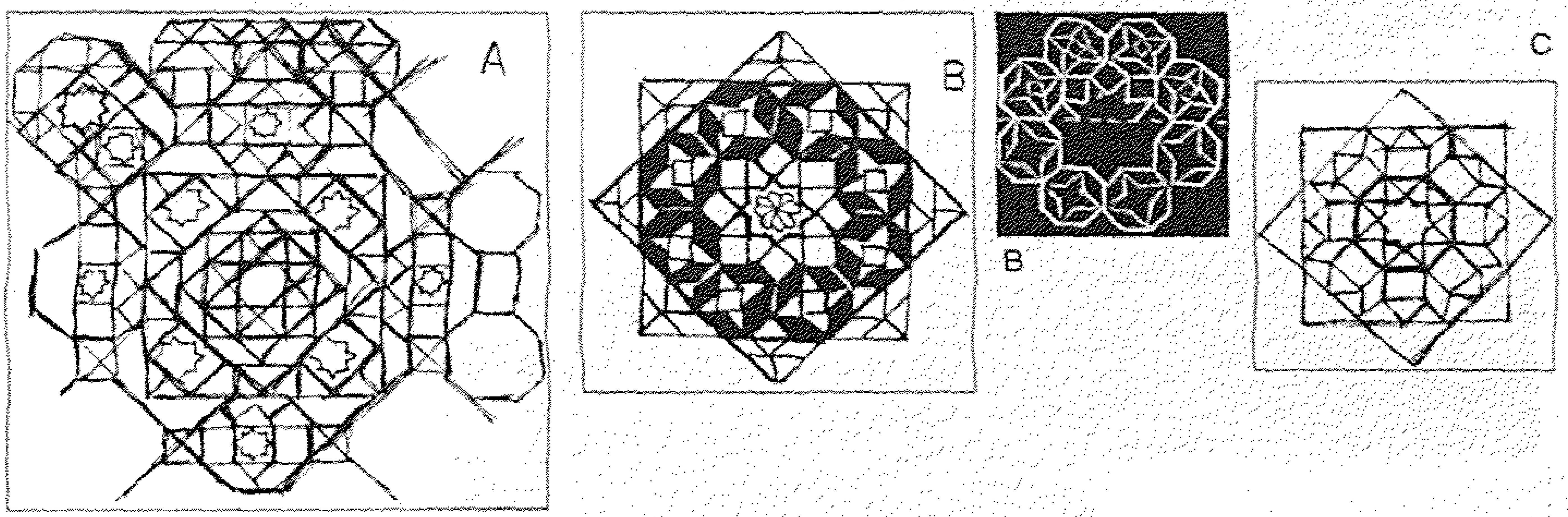
A

قباب صغيرة من المقرنصات. بائكات صحن بهو السباع.

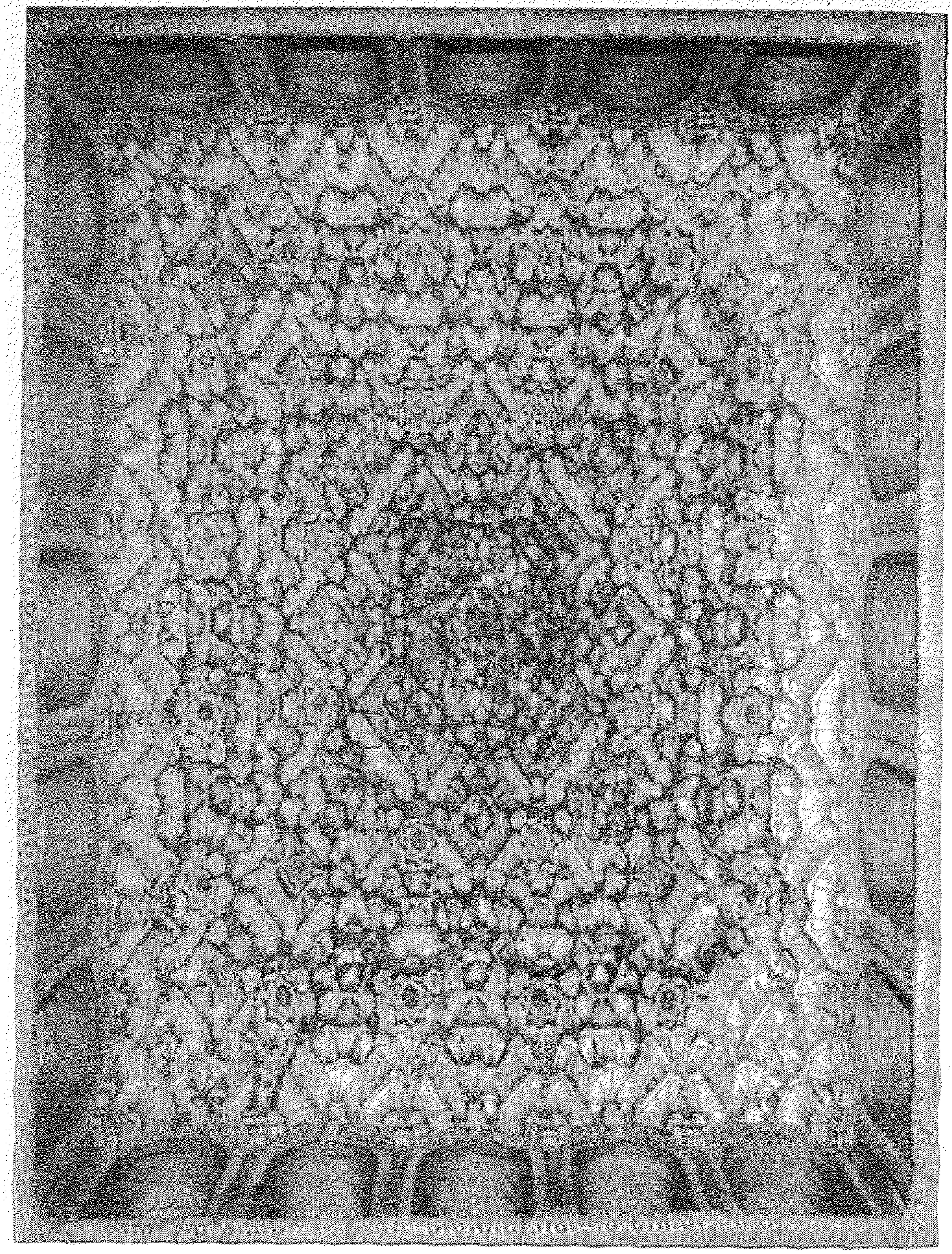


صالة العدل، نظرية نشأة الصالة، ١-**D:transpecto** من الكنيسة المستعربة سانتا لوثيا دى ترامبل *الفويصكر* (قصر ش).

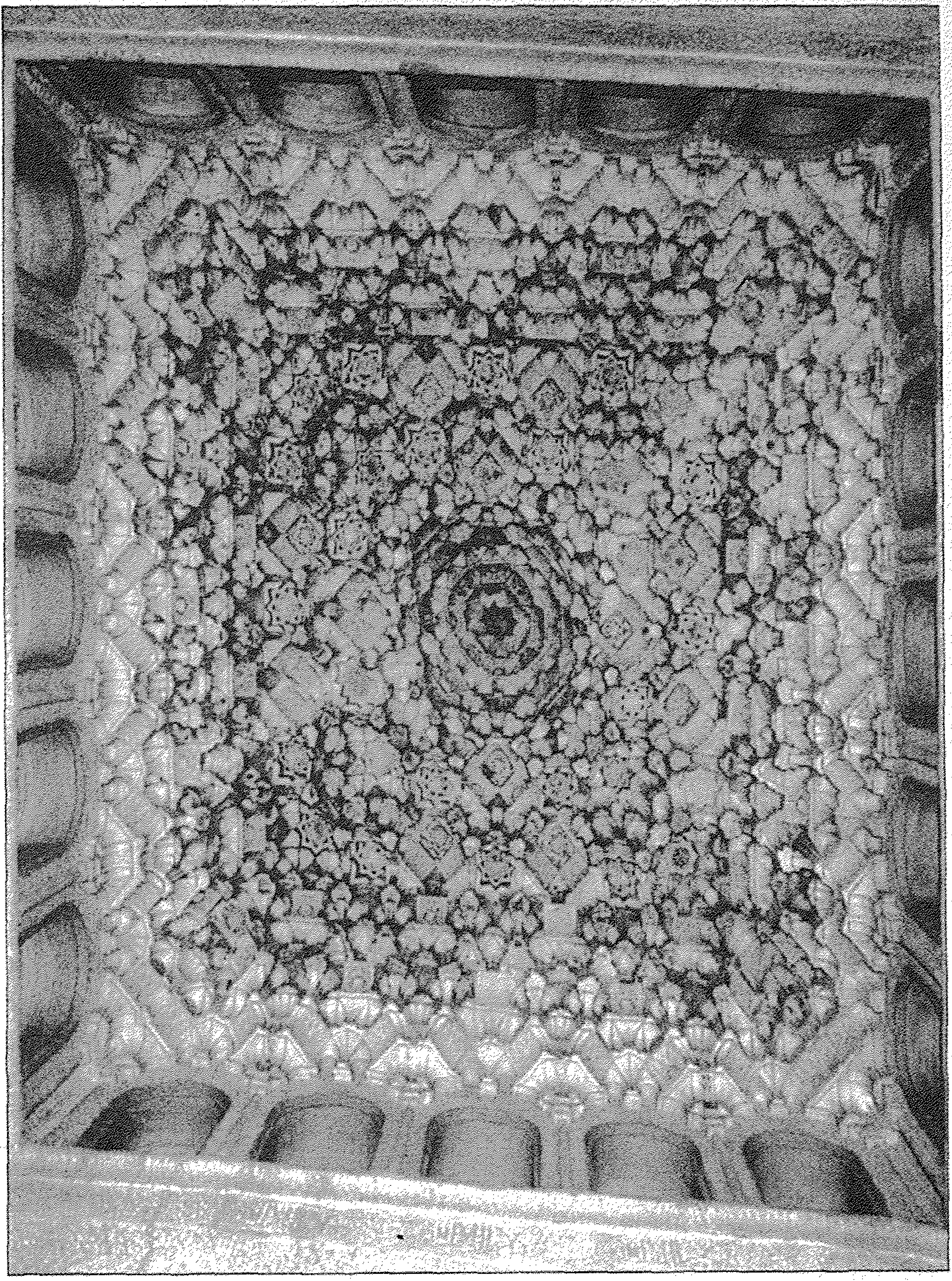




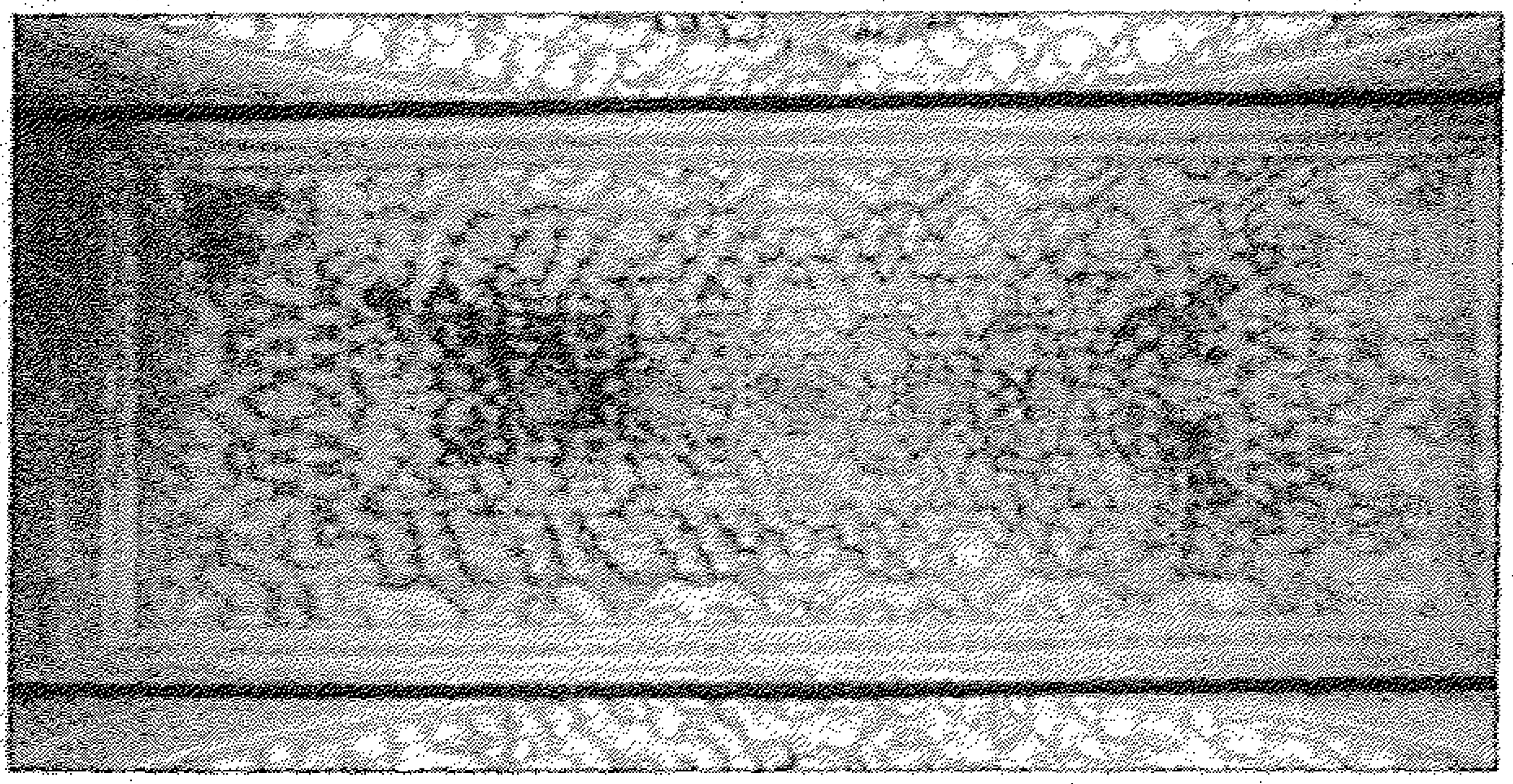
قبة مقرنصات، صالة العدل.

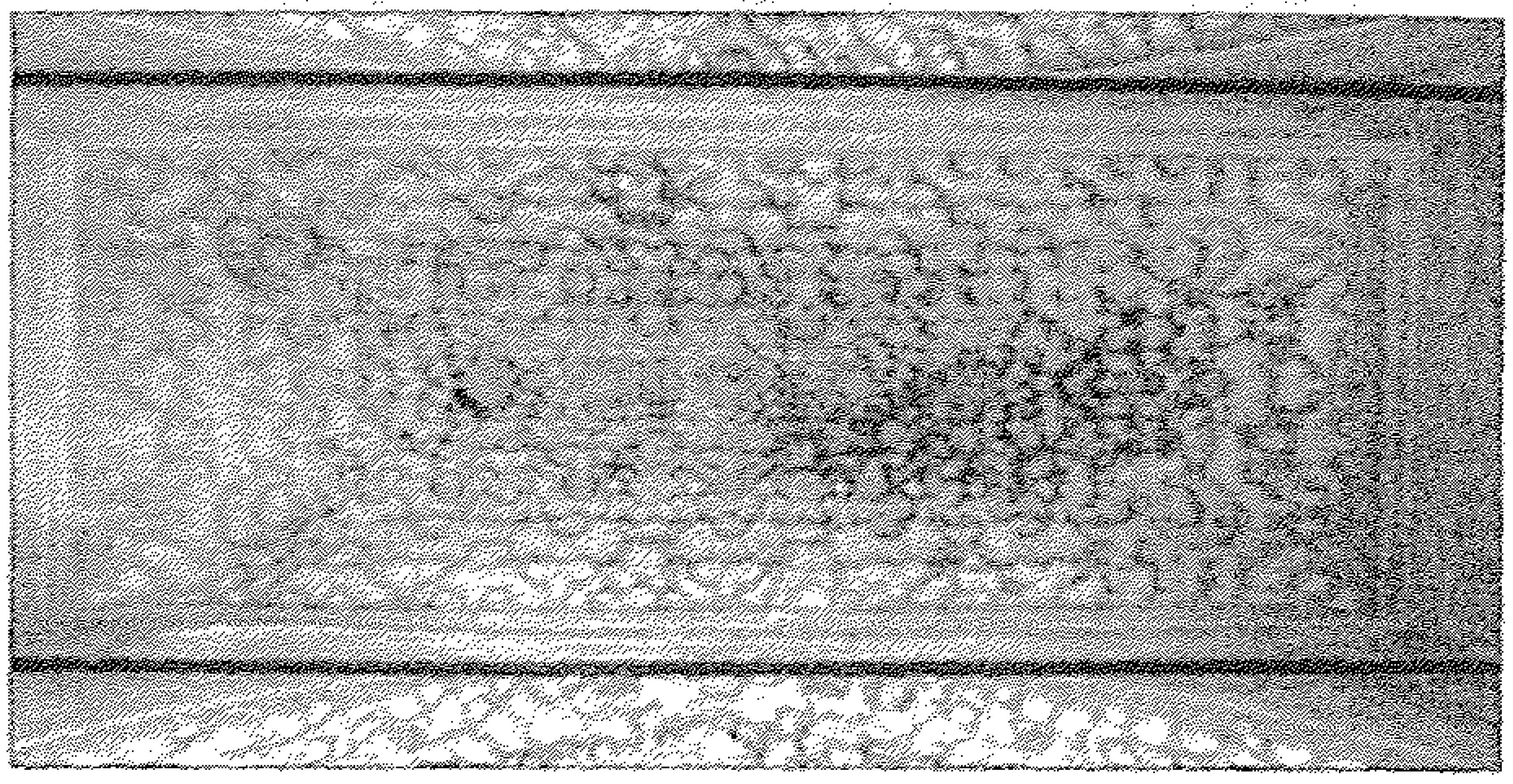


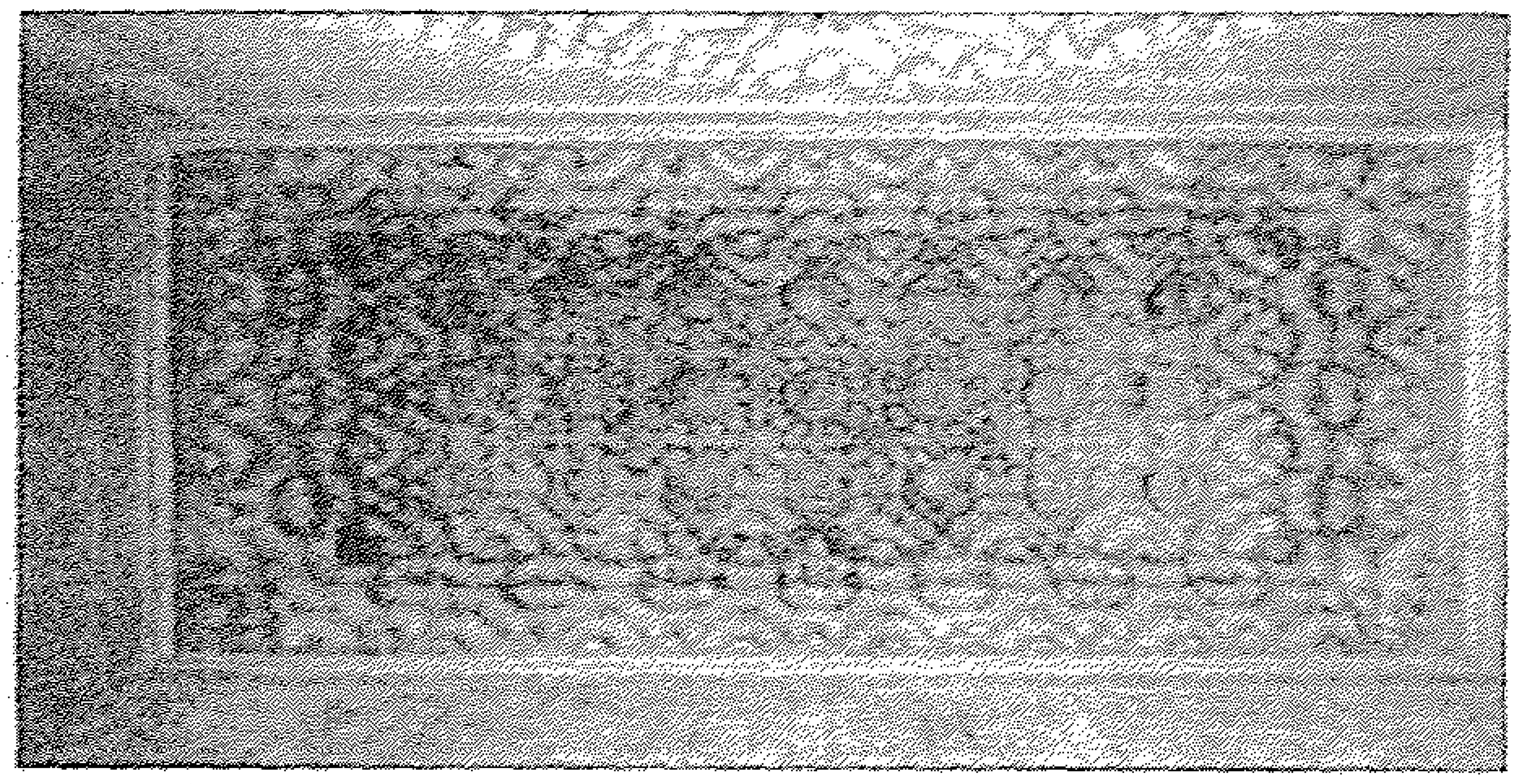
قبة مقرنصات، صالة العدل. الجوانب.

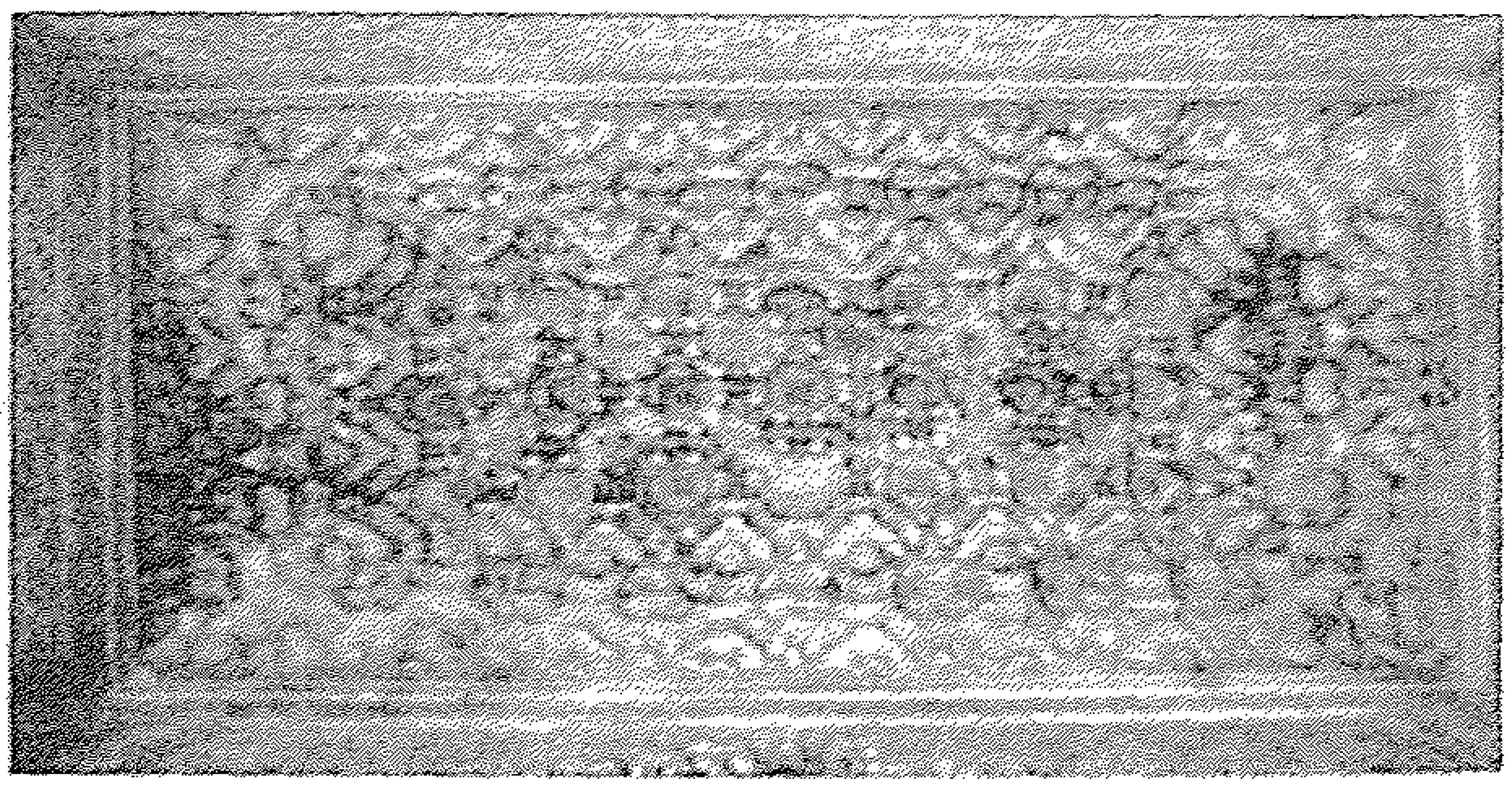


قبة مقرنصات، صالة العدل، الجوانب.



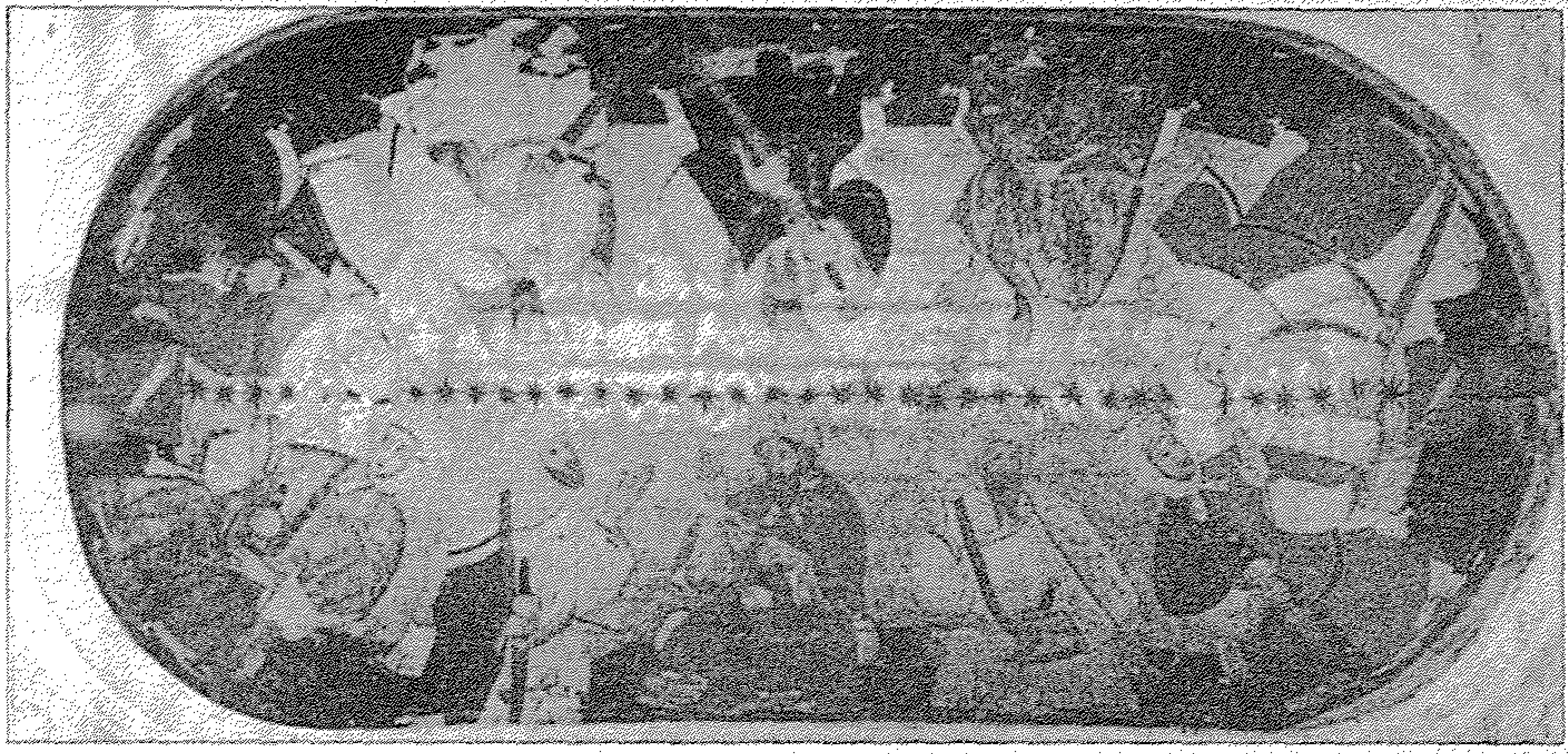




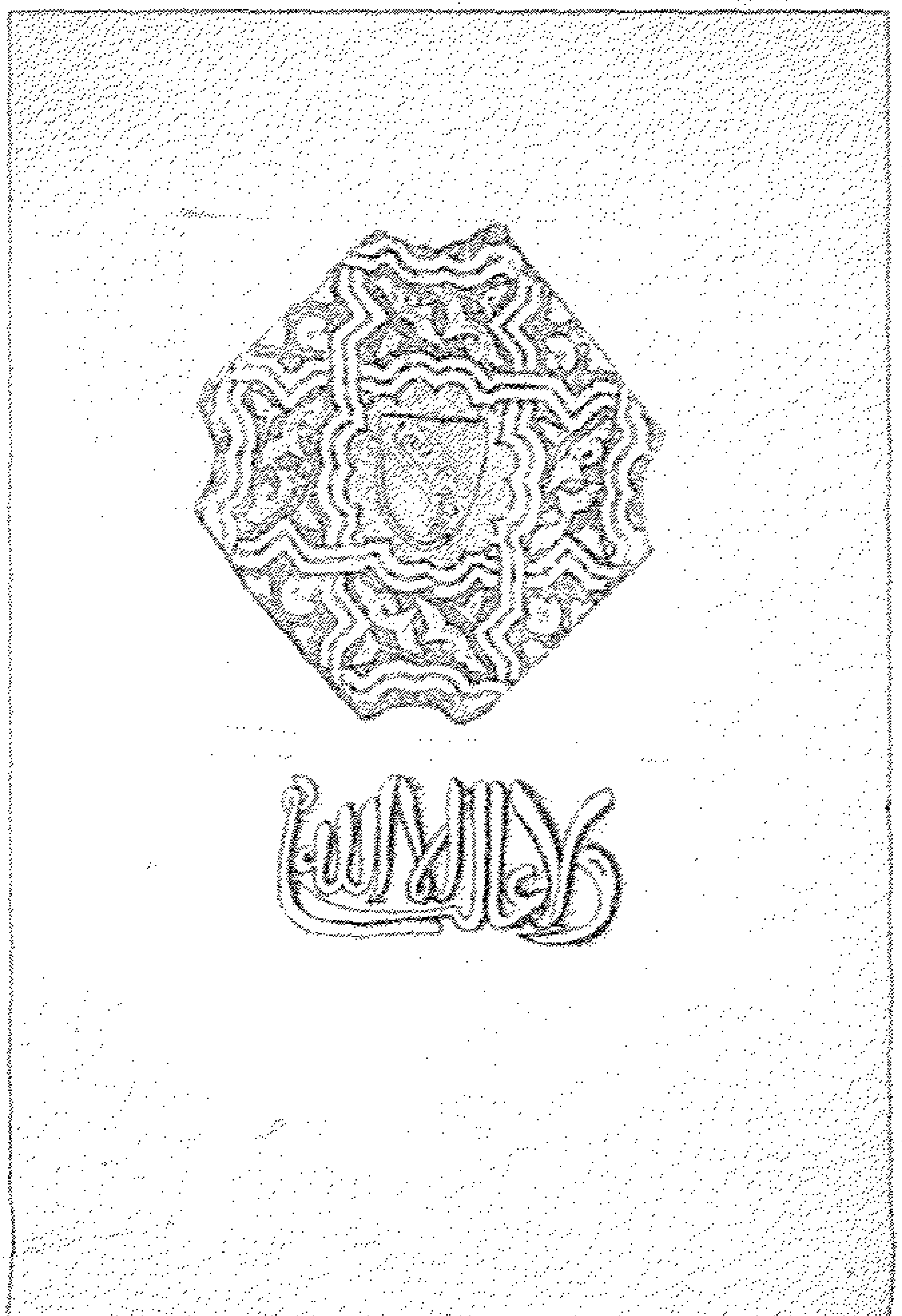


أقبية مقرنصات بين القباب بصالة العدل.

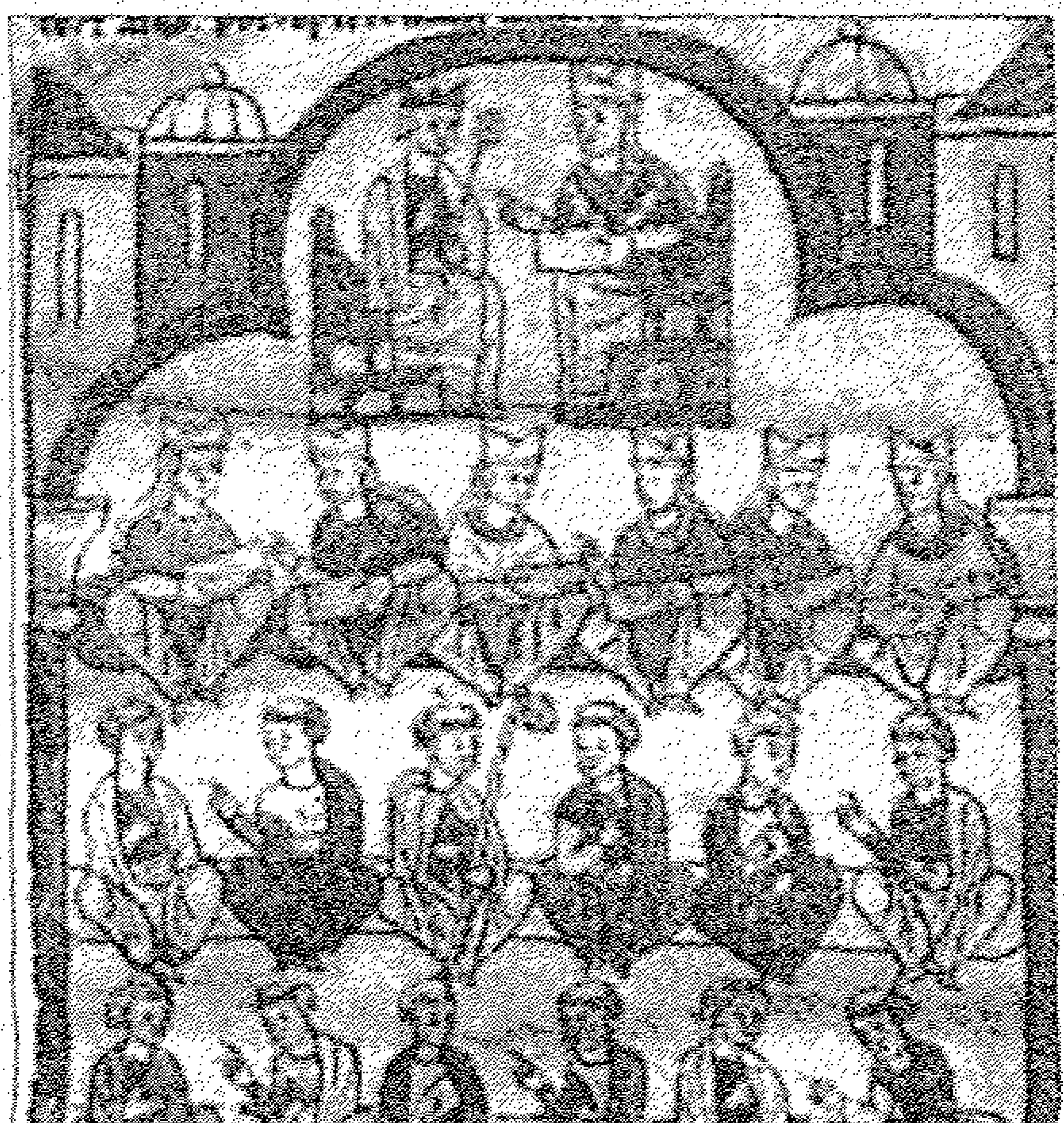
1



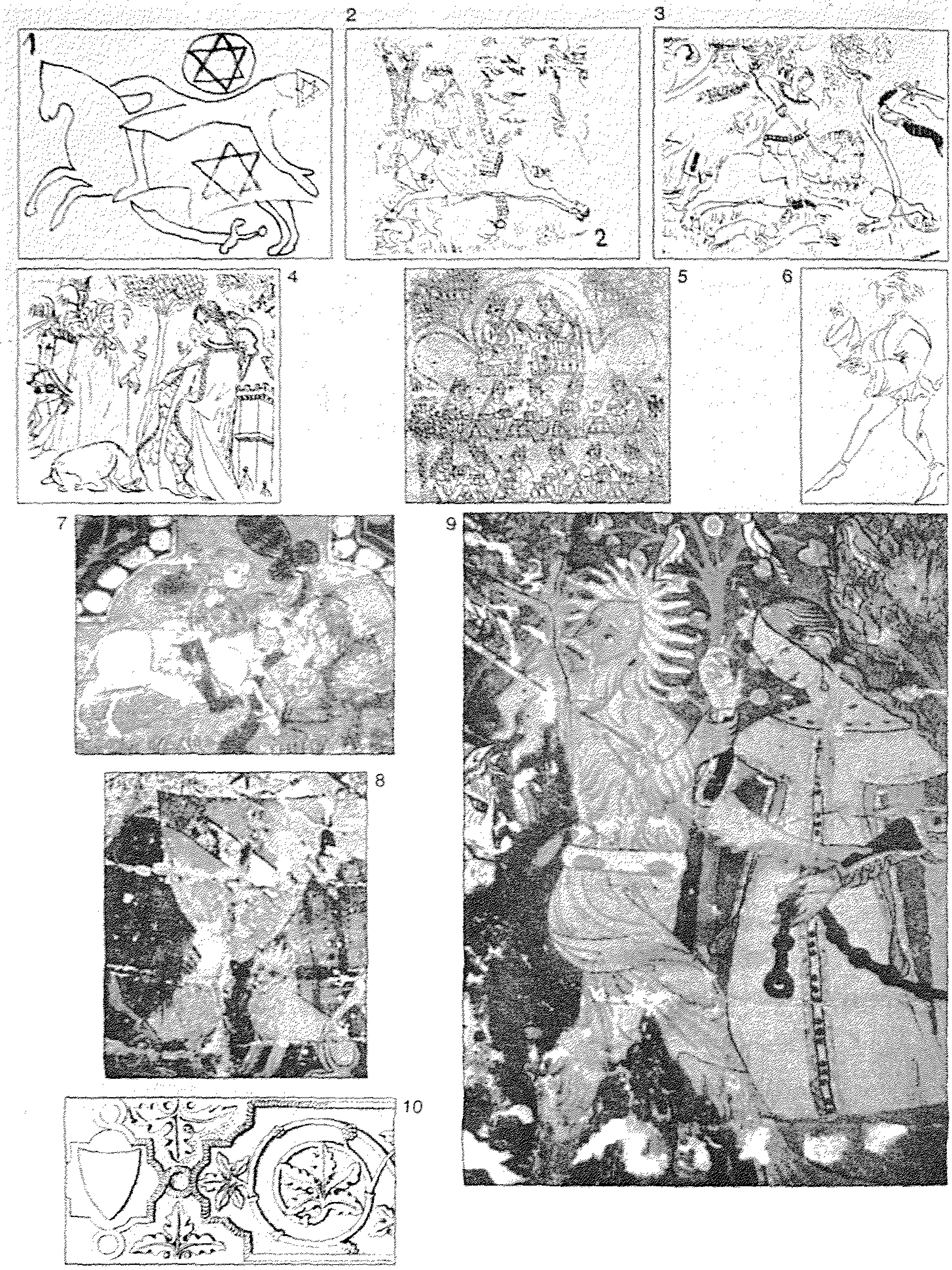
2



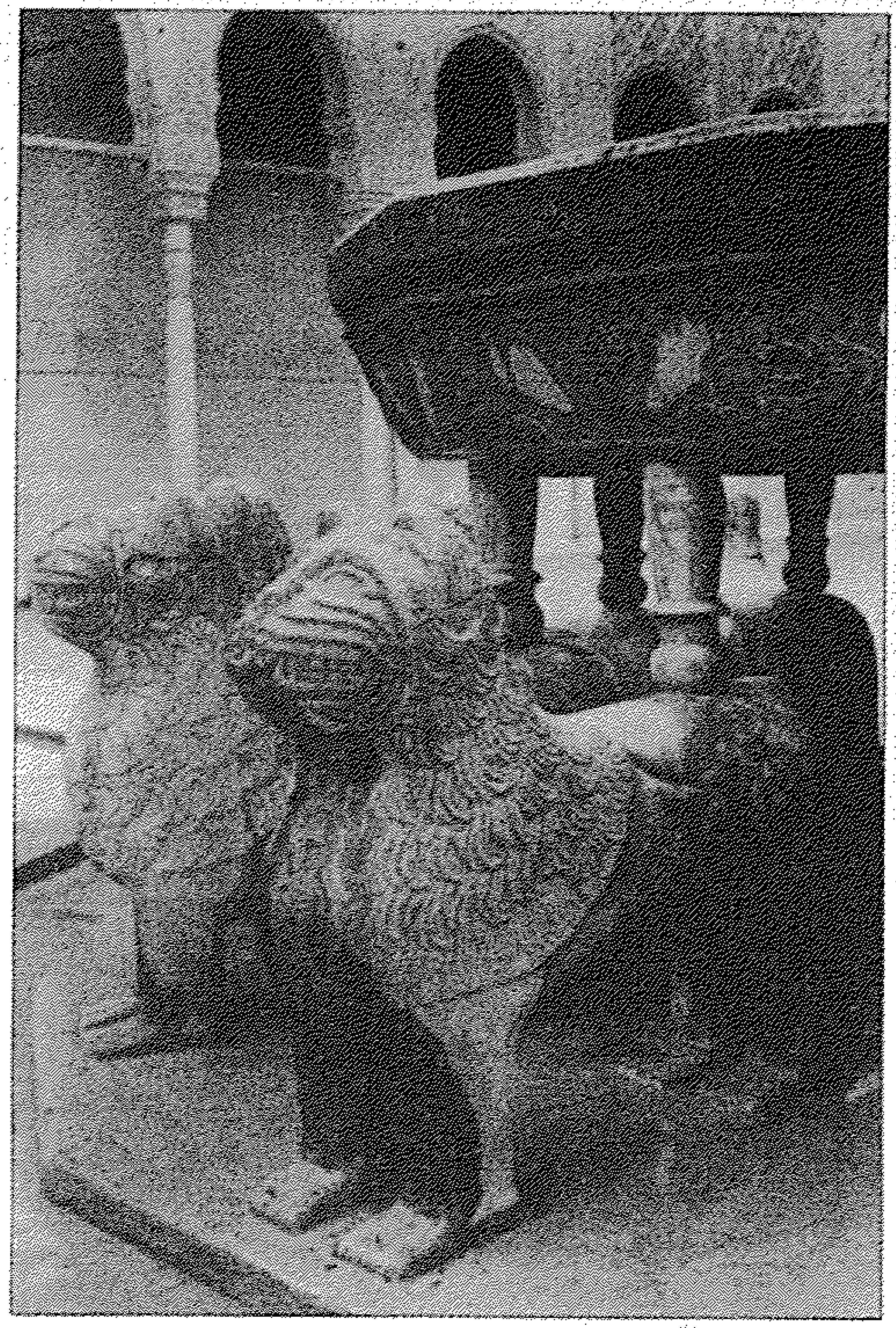
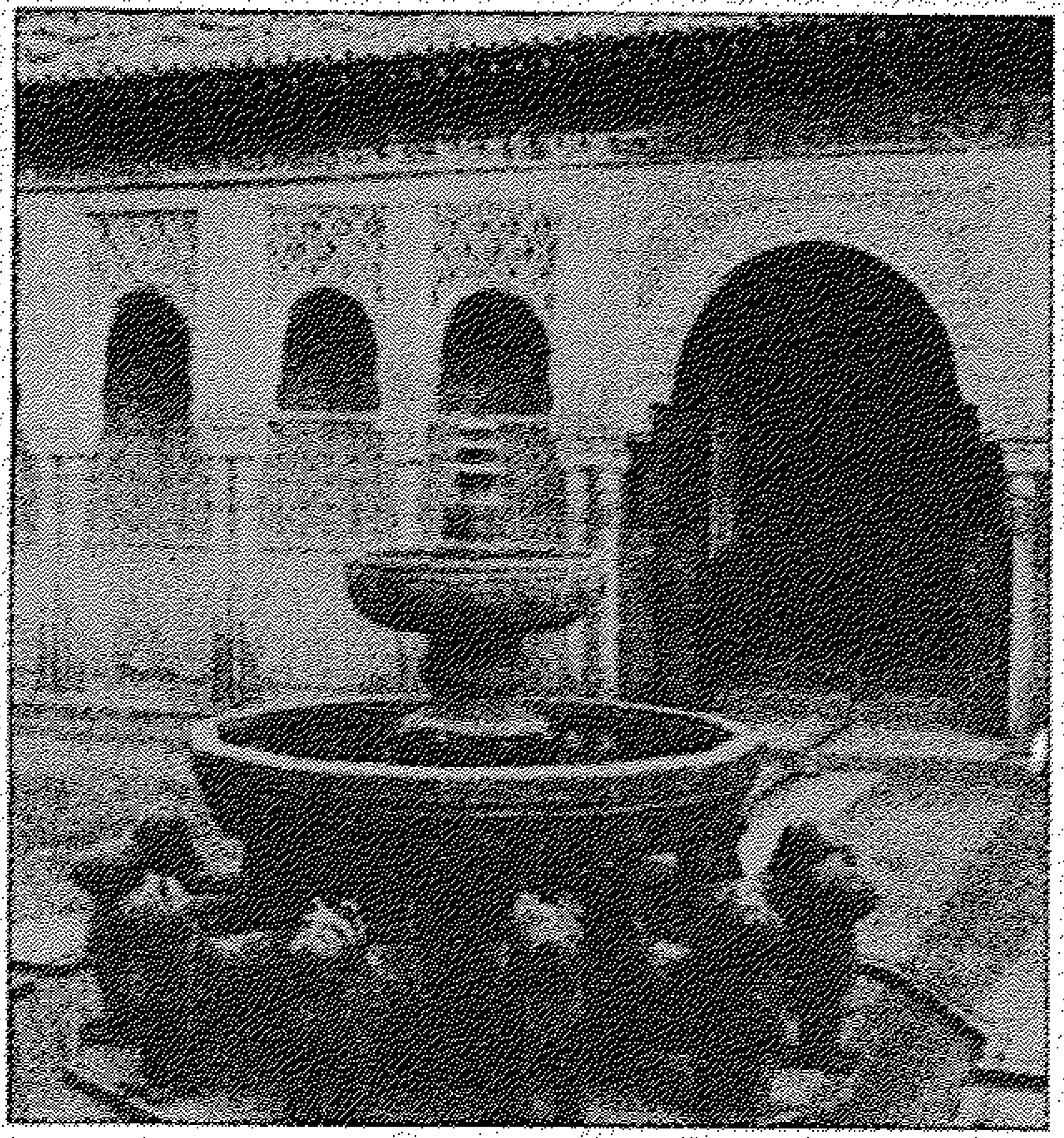
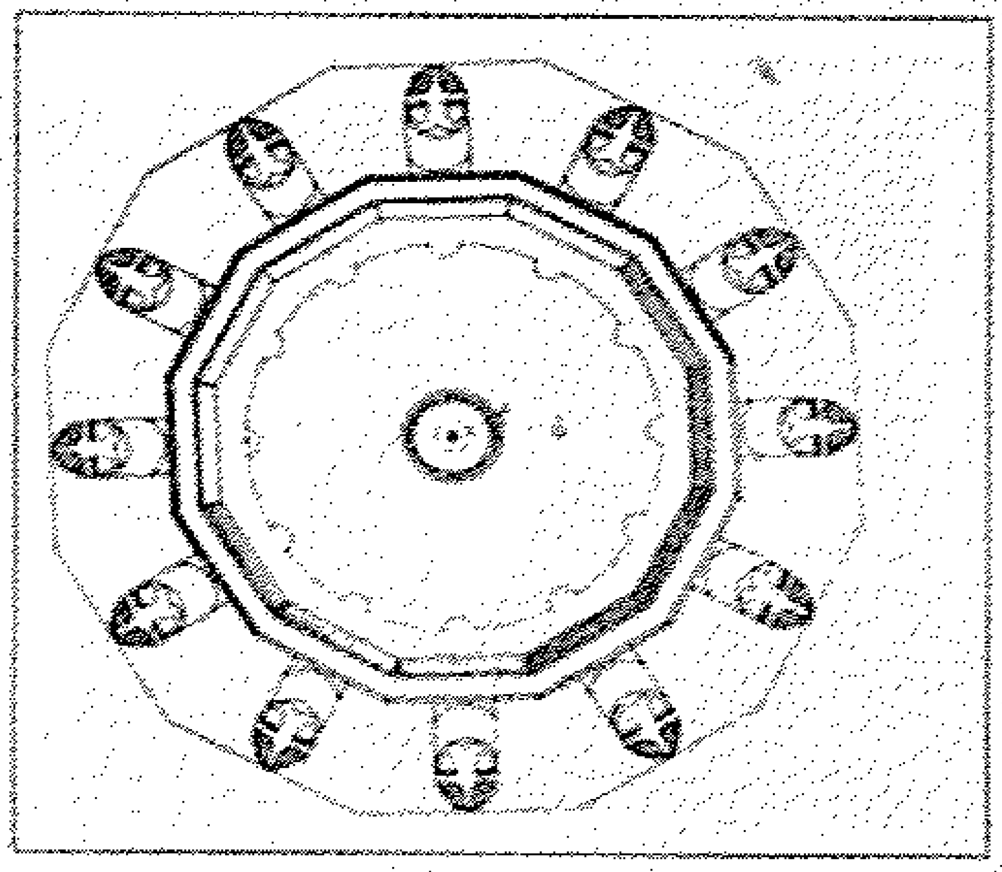
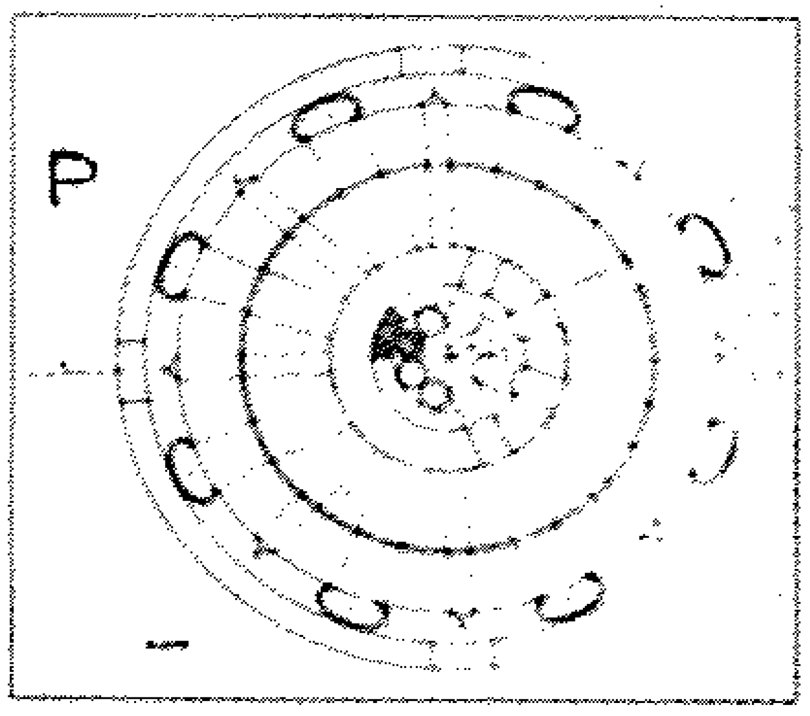
3

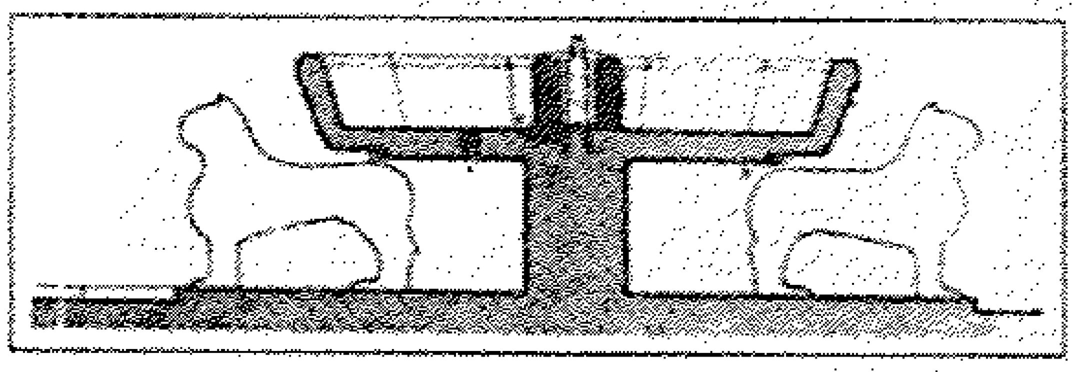
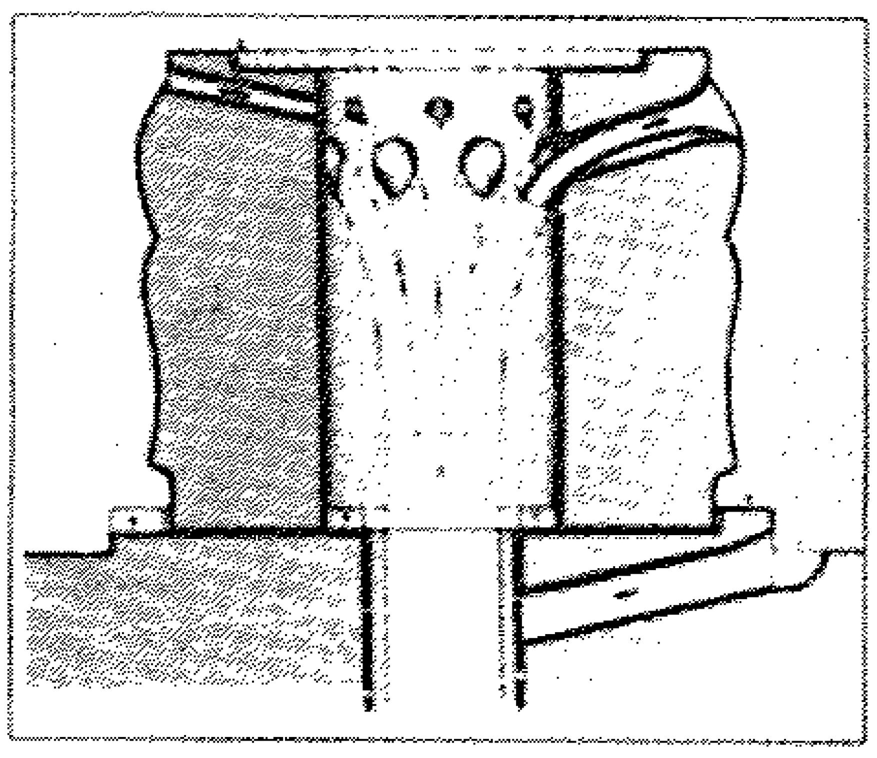
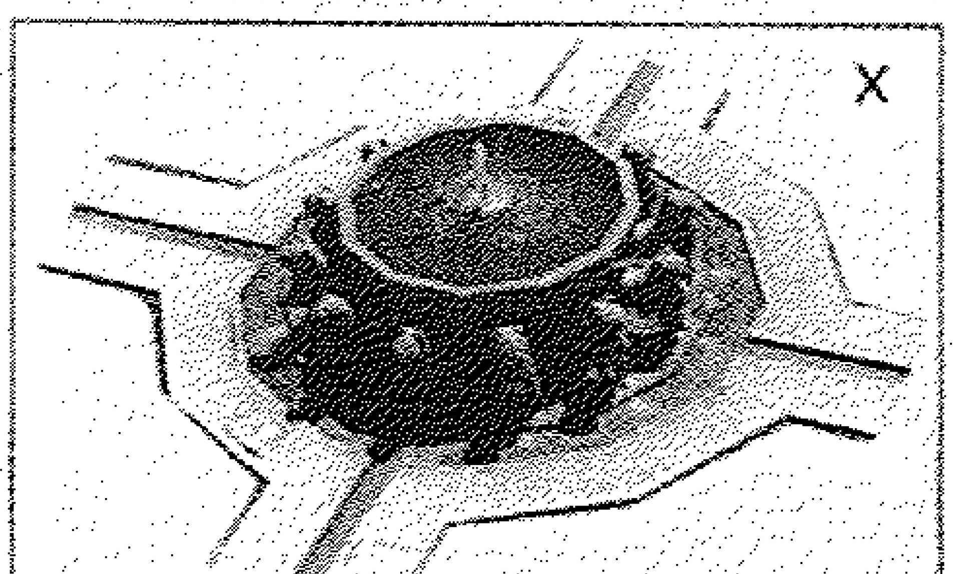


١- دهان في القبو الصغير المركزي بصالة العدل، ٢- ترس الجماعة الناصرية لمحمد الخامس، ٣- اجتماع الأساقفة، منمنمات في المكتبة الوطنية (رومنجث بوردونا).

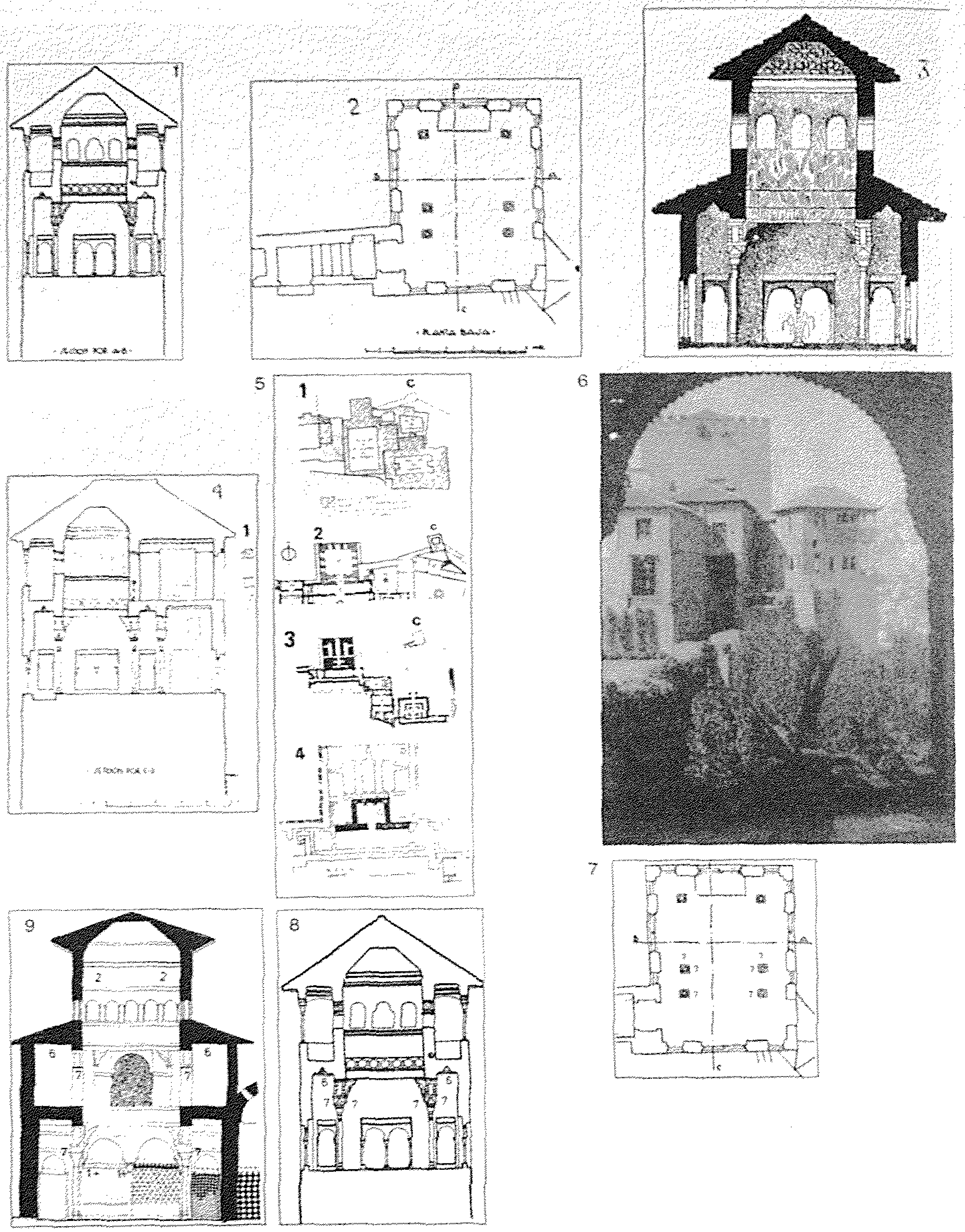


التصوير فى صالة العدل، والتصوير المعاصر له فى أماكن أخرى.

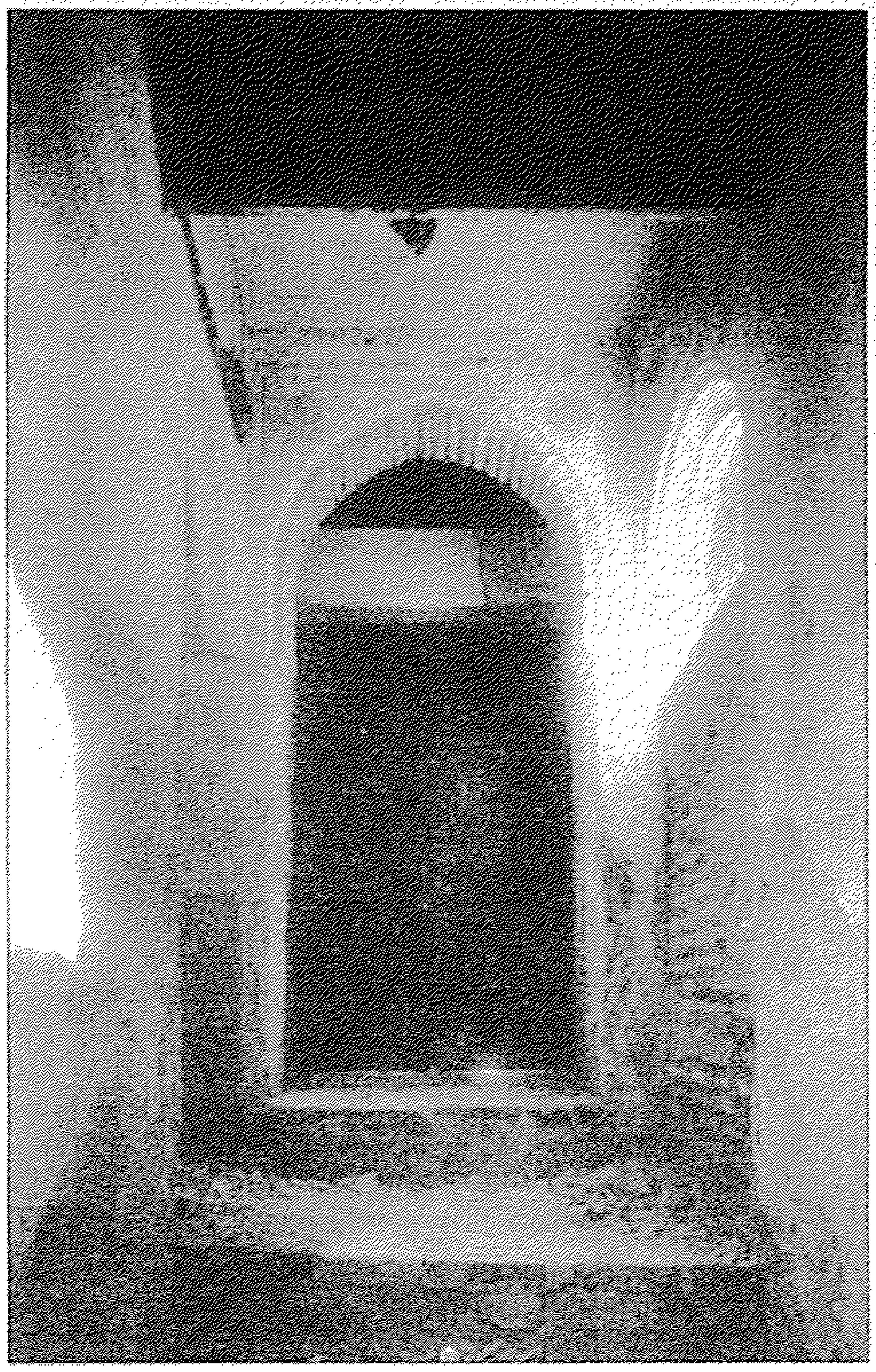




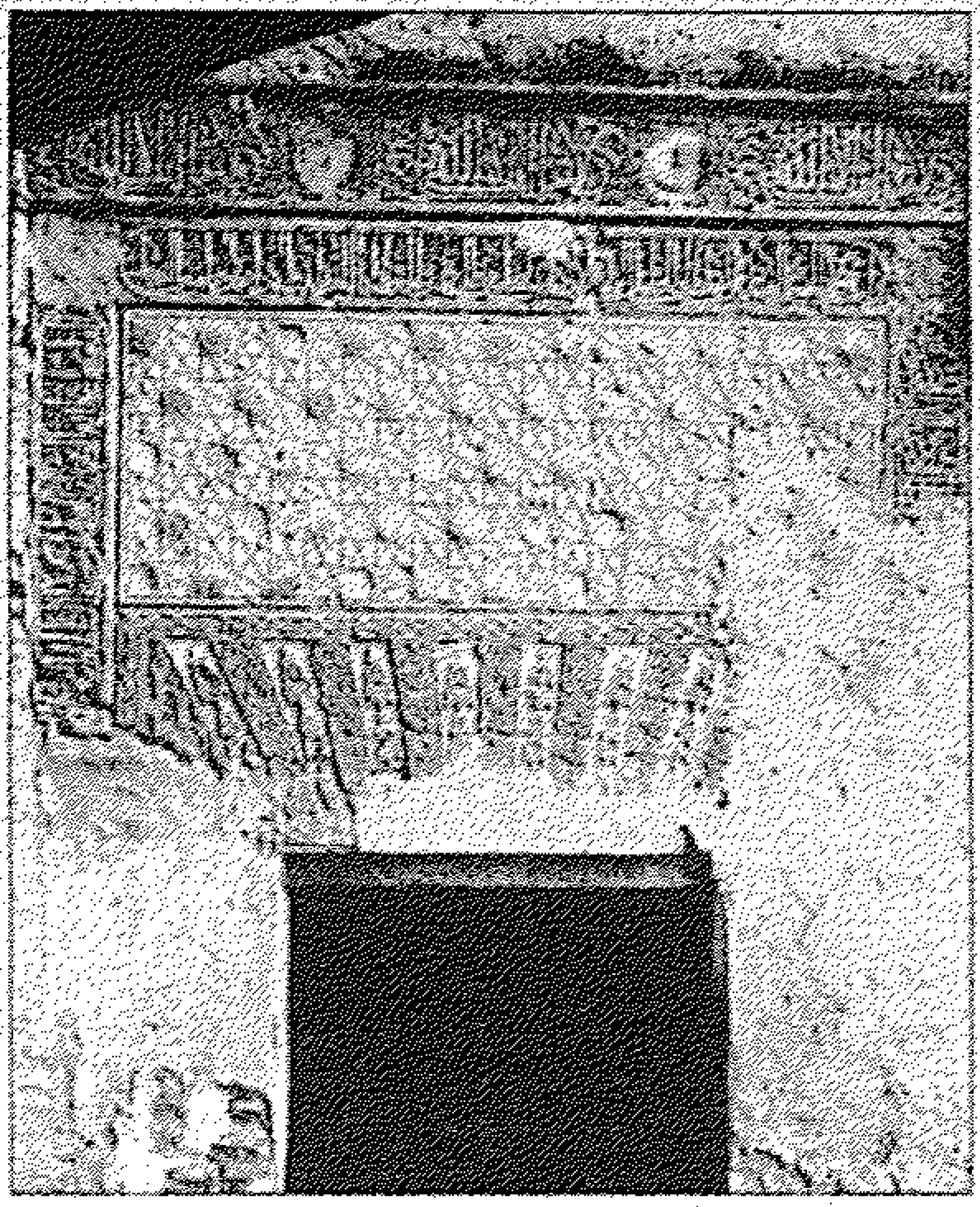
نافورة بهو السباع.



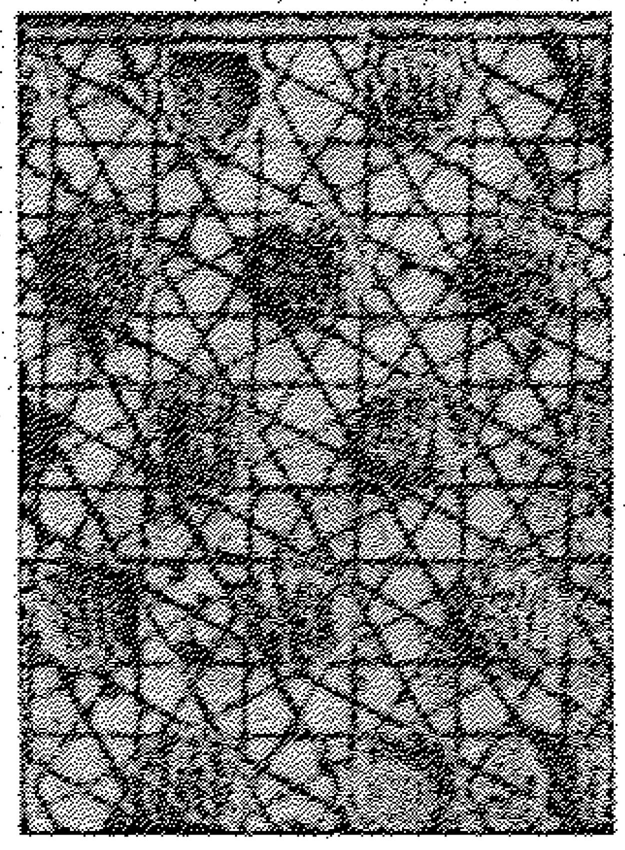
برج أبى الحجاج أو بينادور الملكة، ٣- عملية تخيل لما كان عليه، ٥- موضع البرج، **(C)** بالنسبة لبرج قمارش،
٧، ٨: تشير الأرقام إلى زخرفة مقرنصات مواز ٩ صالة أو غرفة الأسرة بالحمام الملكى ليوسف الأول -
مع المقرنصات.

1



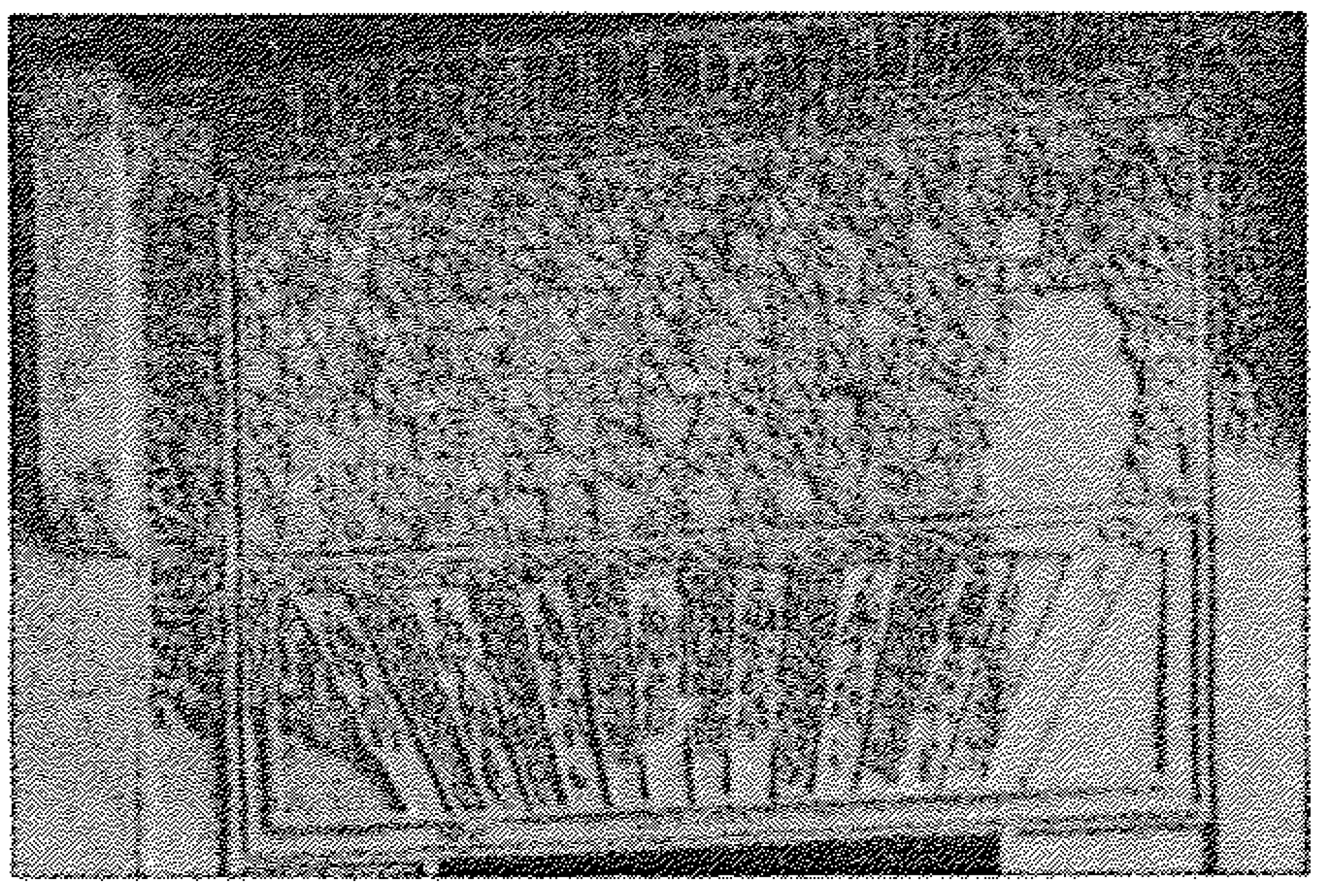


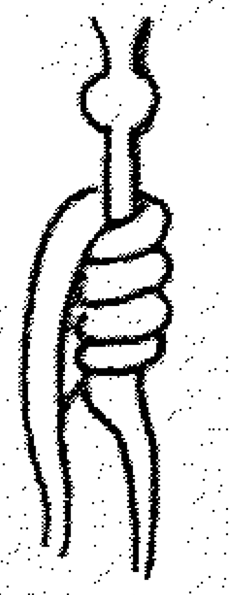
2



2-1

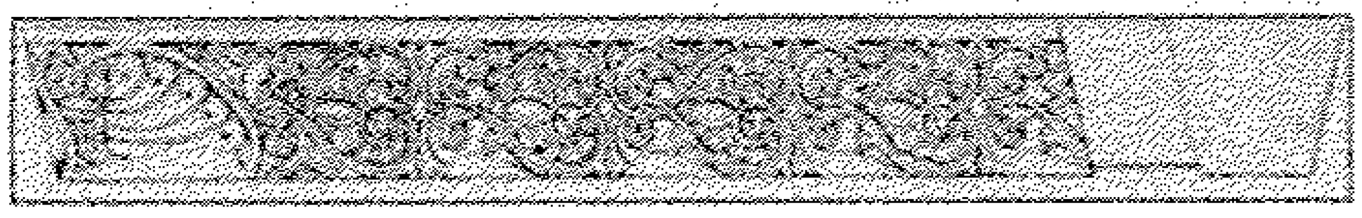
3



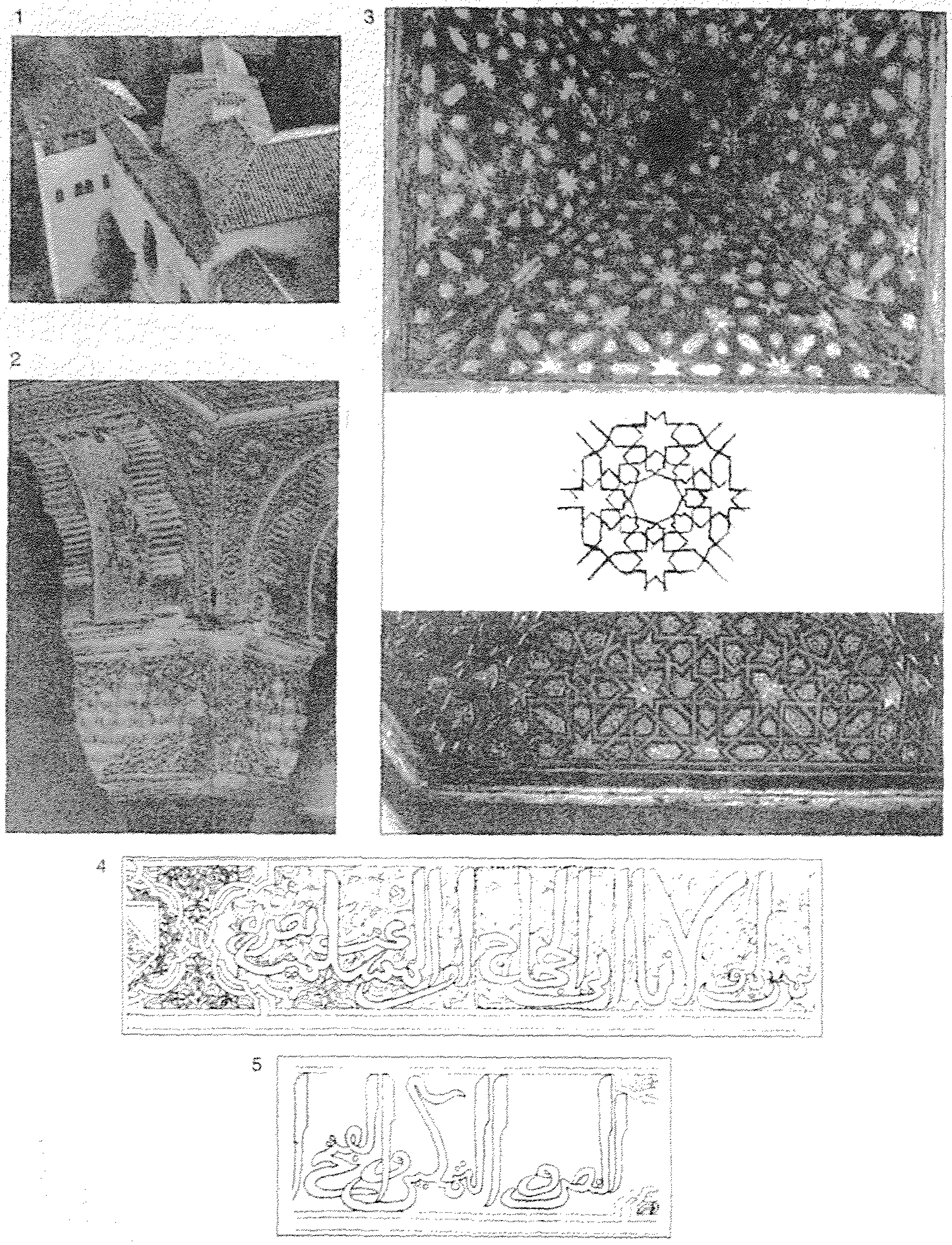


4

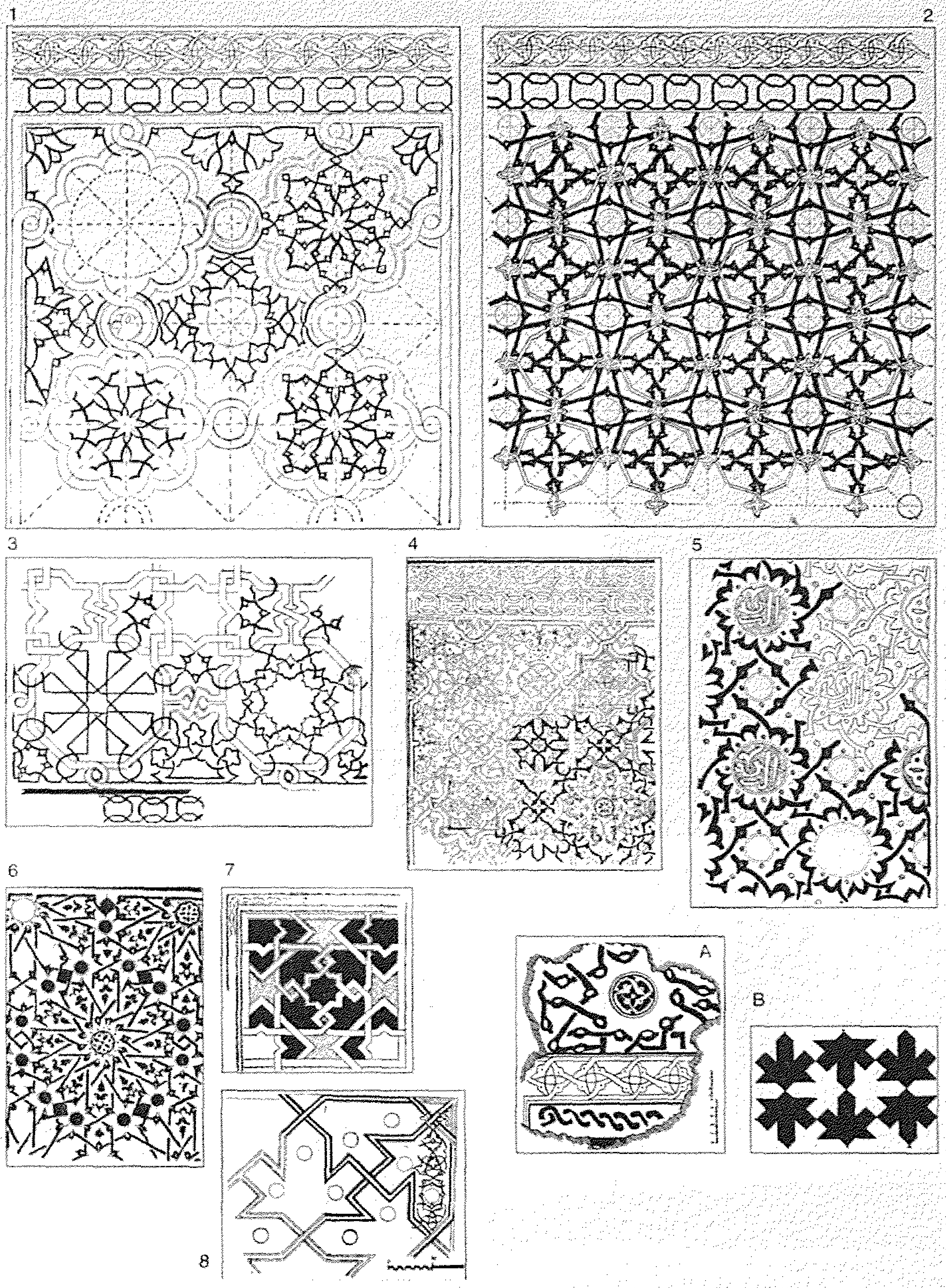
4-1



برج أبى الحجاج أو البينادور السفلى للملكة، دهليز المدخل، ٢، ٢-١، ٣: الواجهة الخارجية - محمد الخامس.
٤-١ أطراف دعامات السقف فى رفرف الواجهة.



برج أبى الحجاج أو بينادور الملكة، ٣، ٤، ٥ سقف ونقوش كتابية فى قاعدة السقف (طبقًا لـ أ. فرنانديث بويرتاس).



برج أبى الحجاج أو بينادور الملكة. دهانات وزرات.

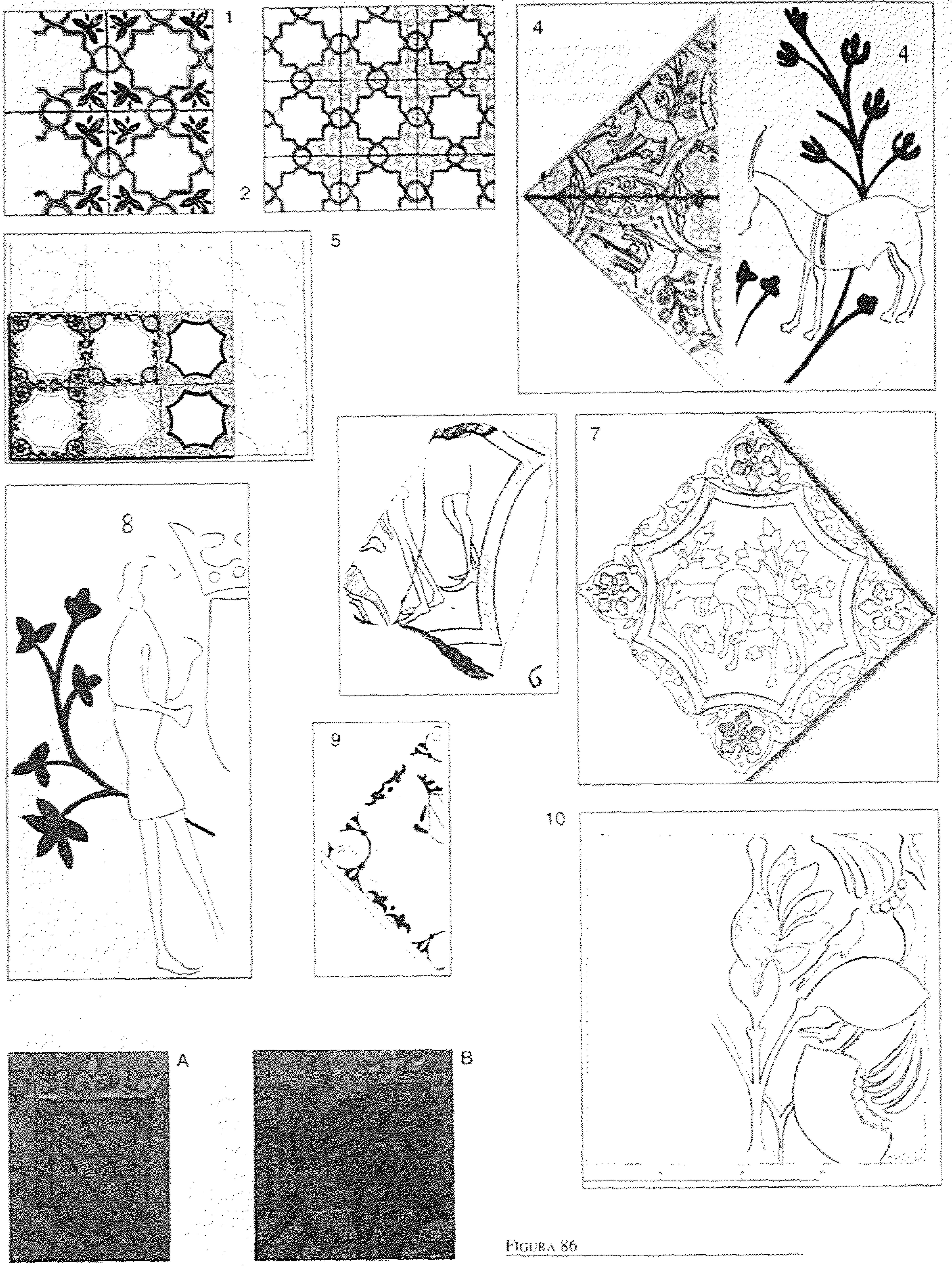
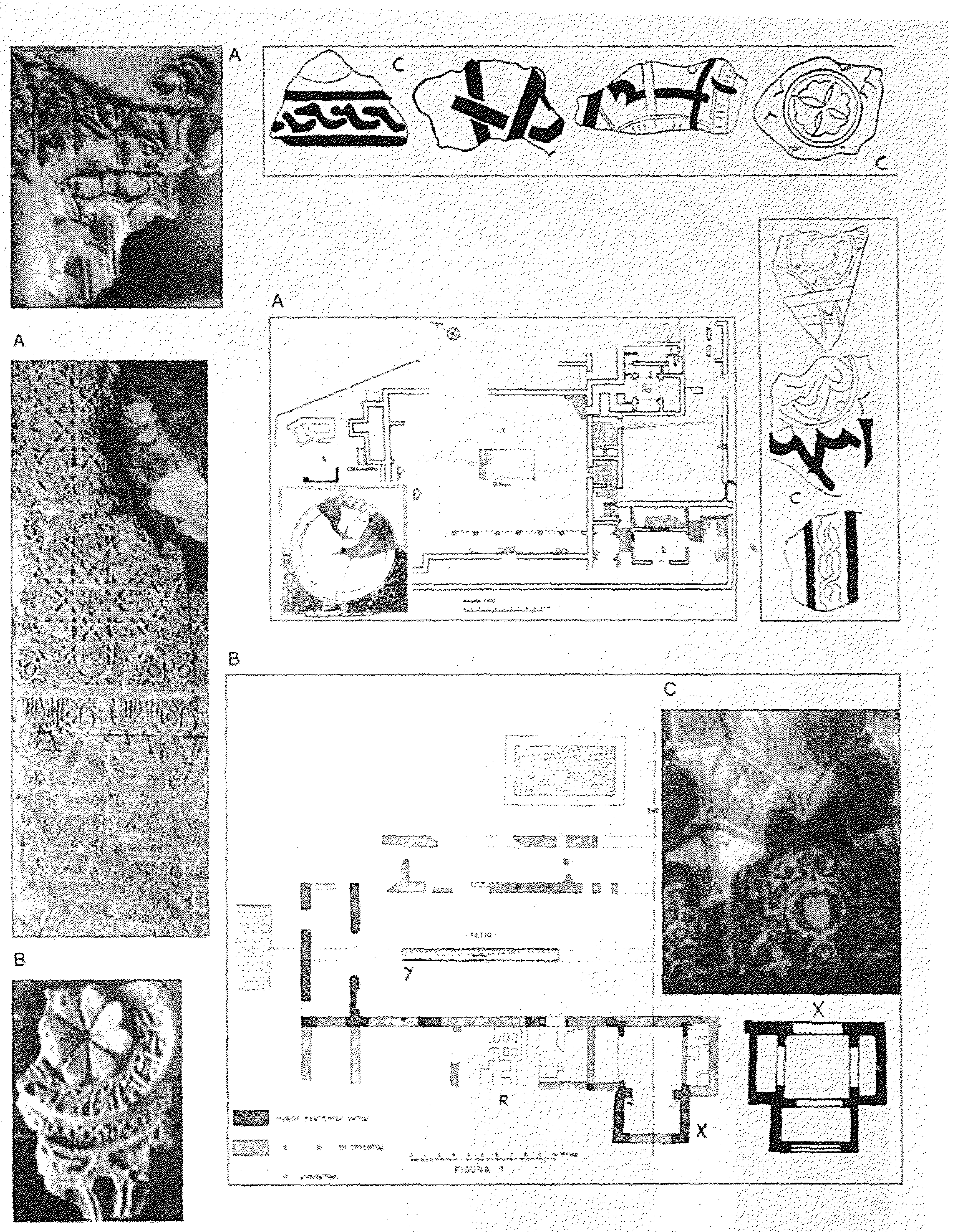
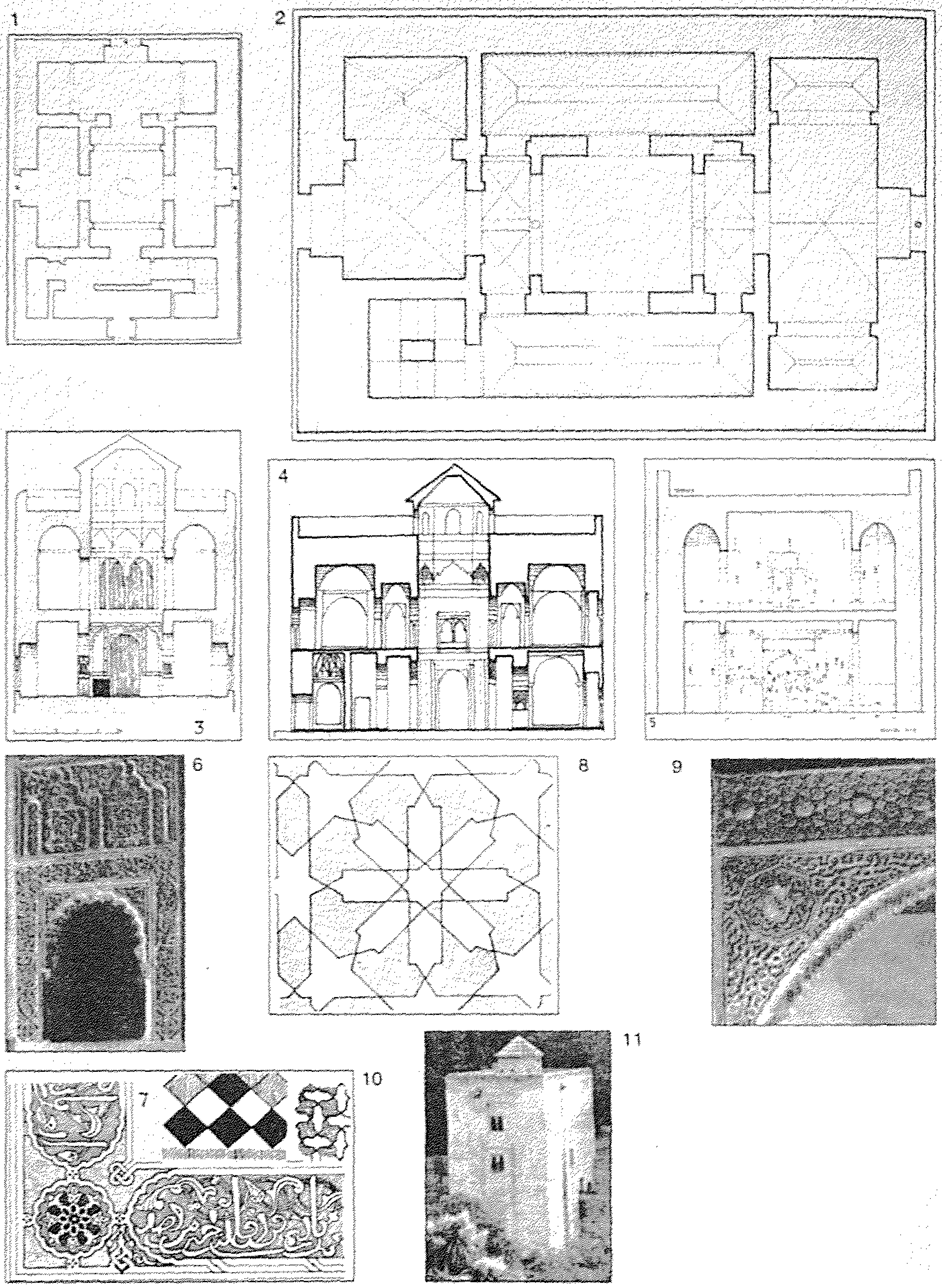


FIGURA 86

برج أبى الحجاج أو بينادور الملكة. زليج الأرضيات من ٤ إلى ١٠ .

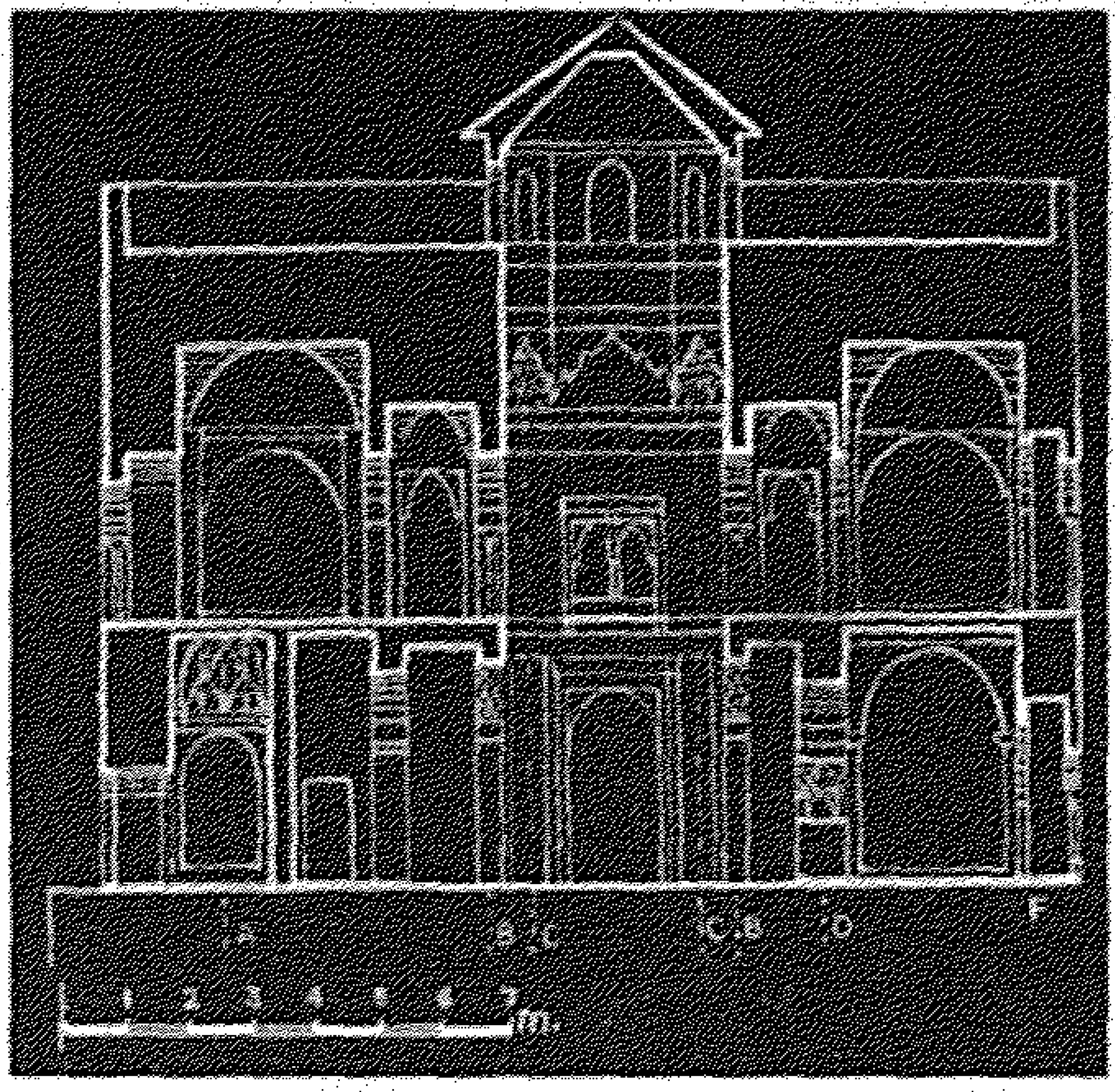


دار العروسة **A** الدير السابق سان فرانثيسكو دى الحمراء **(B)** زخارف الطابق الأول **C,D** زخرفة الطابق الثانى **A,B,C.**

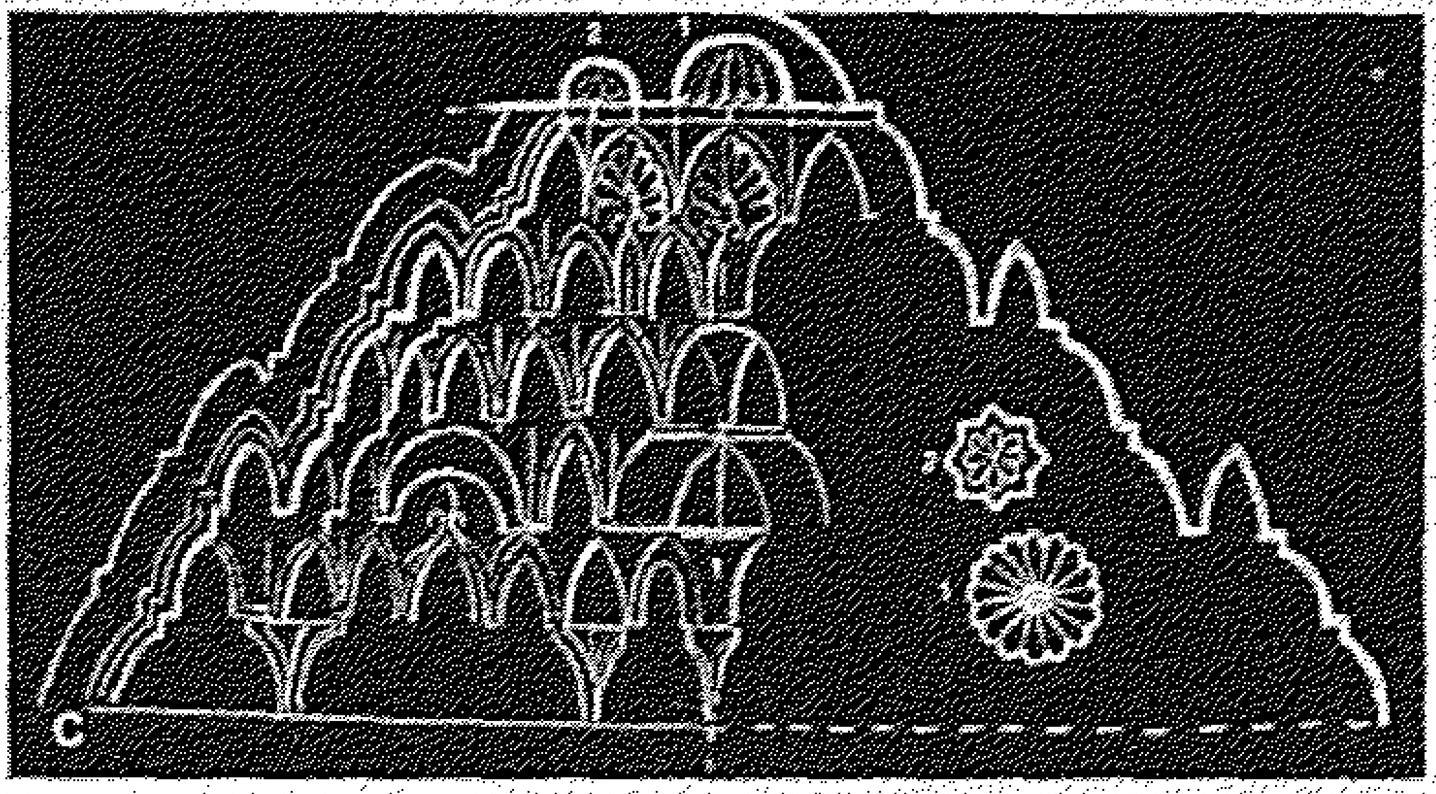


برج الأميرات.

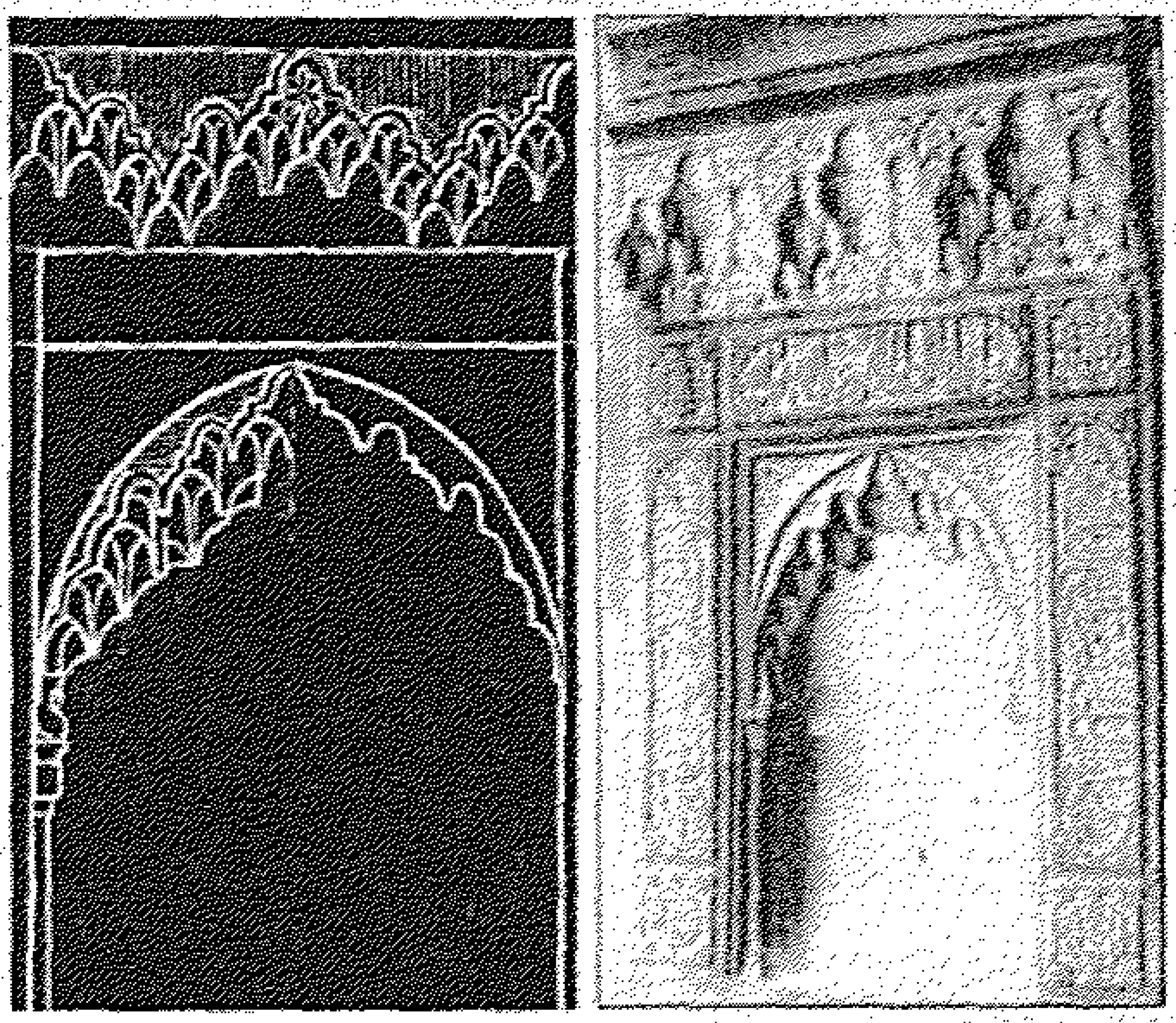
1



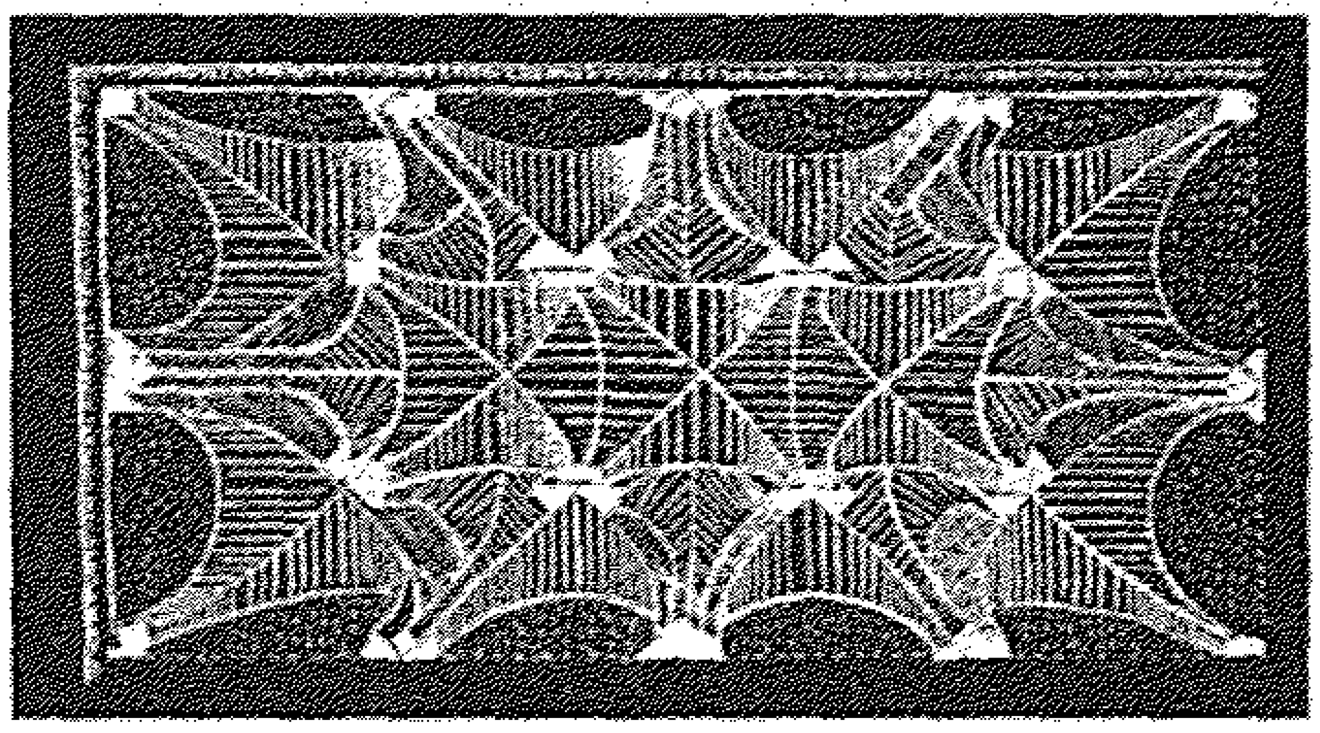
C



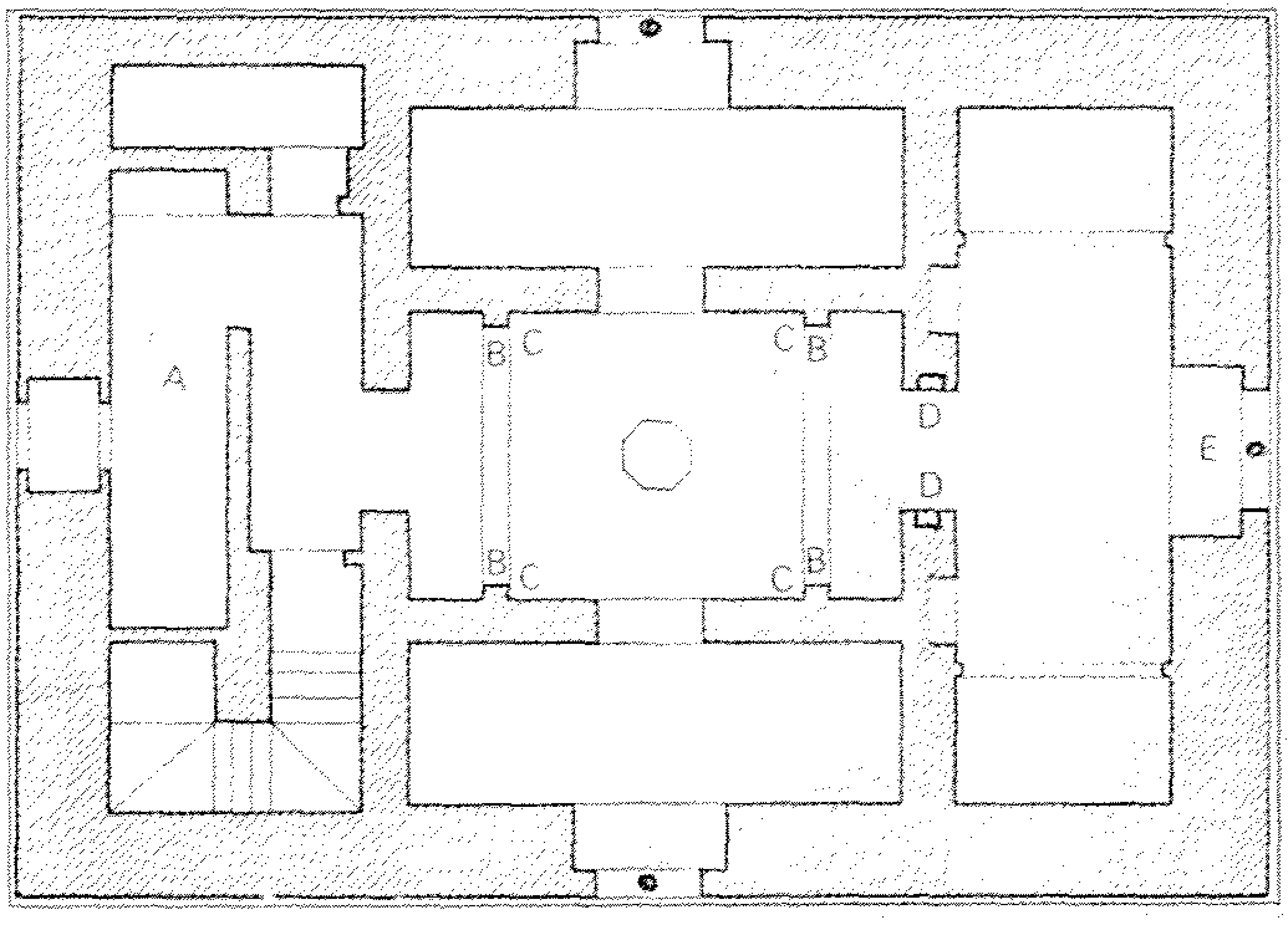
D

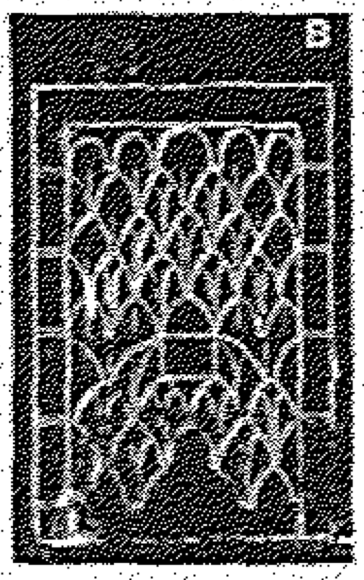


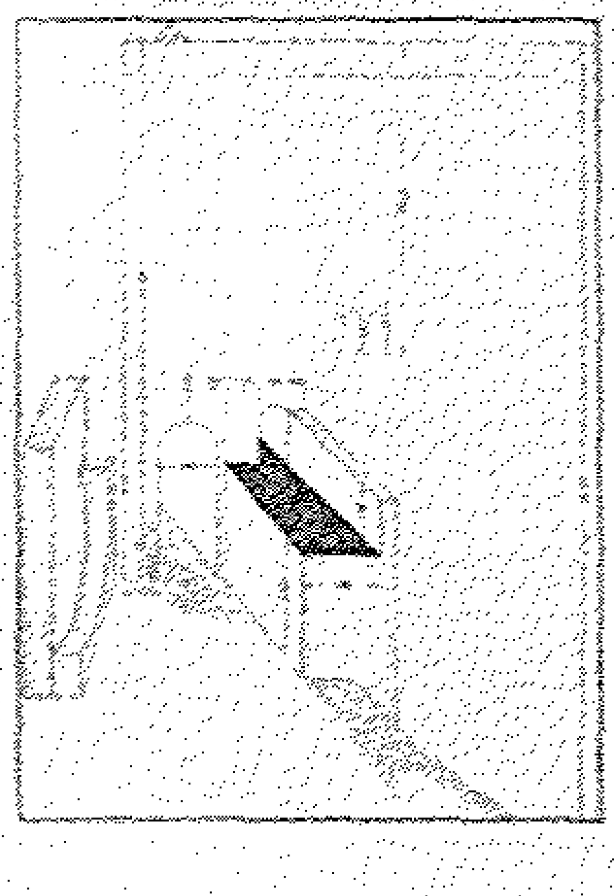
A



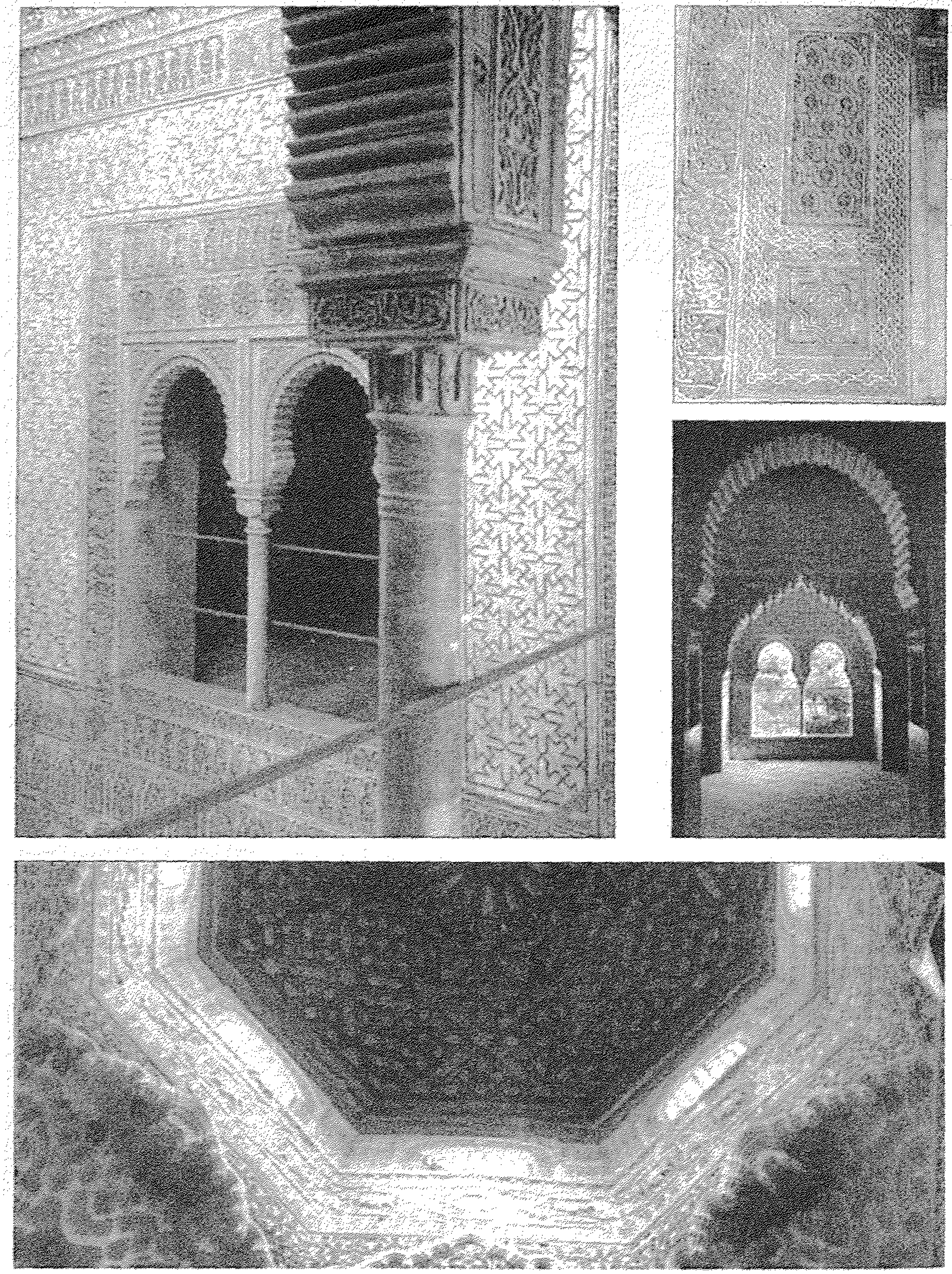
3



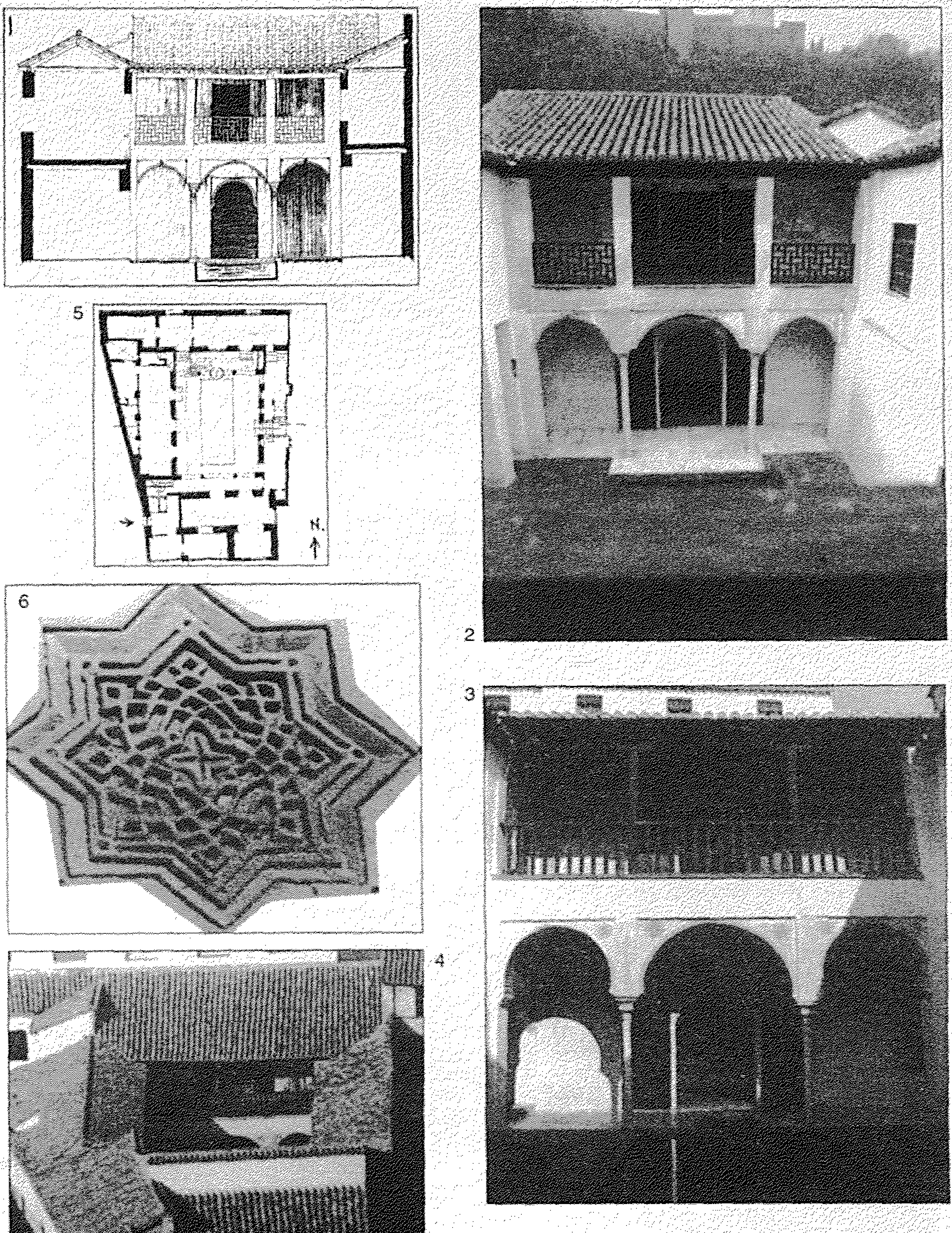




برج الأميرات. زخرفة مقرنصات **A,B,C,D,E.**

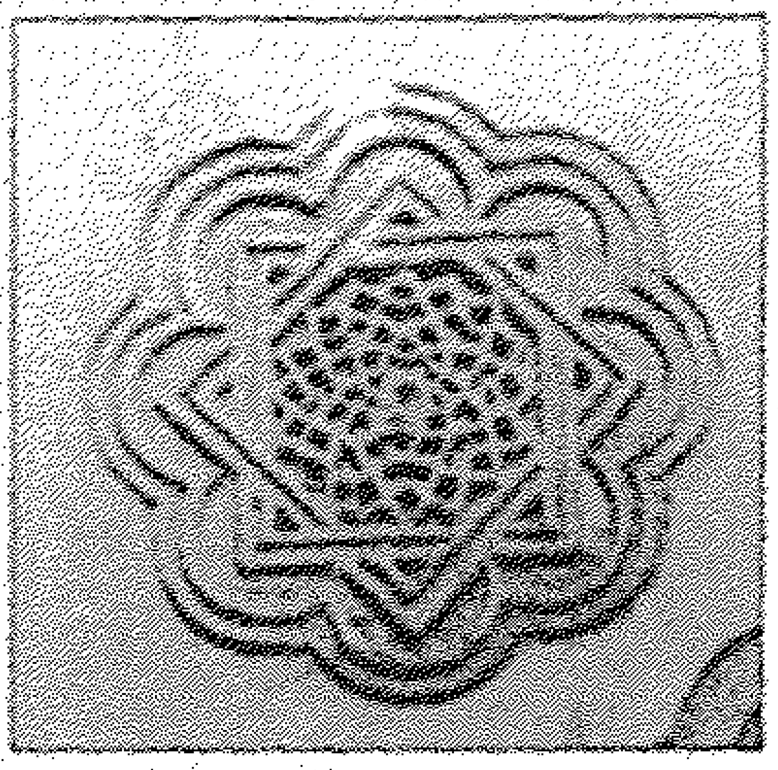


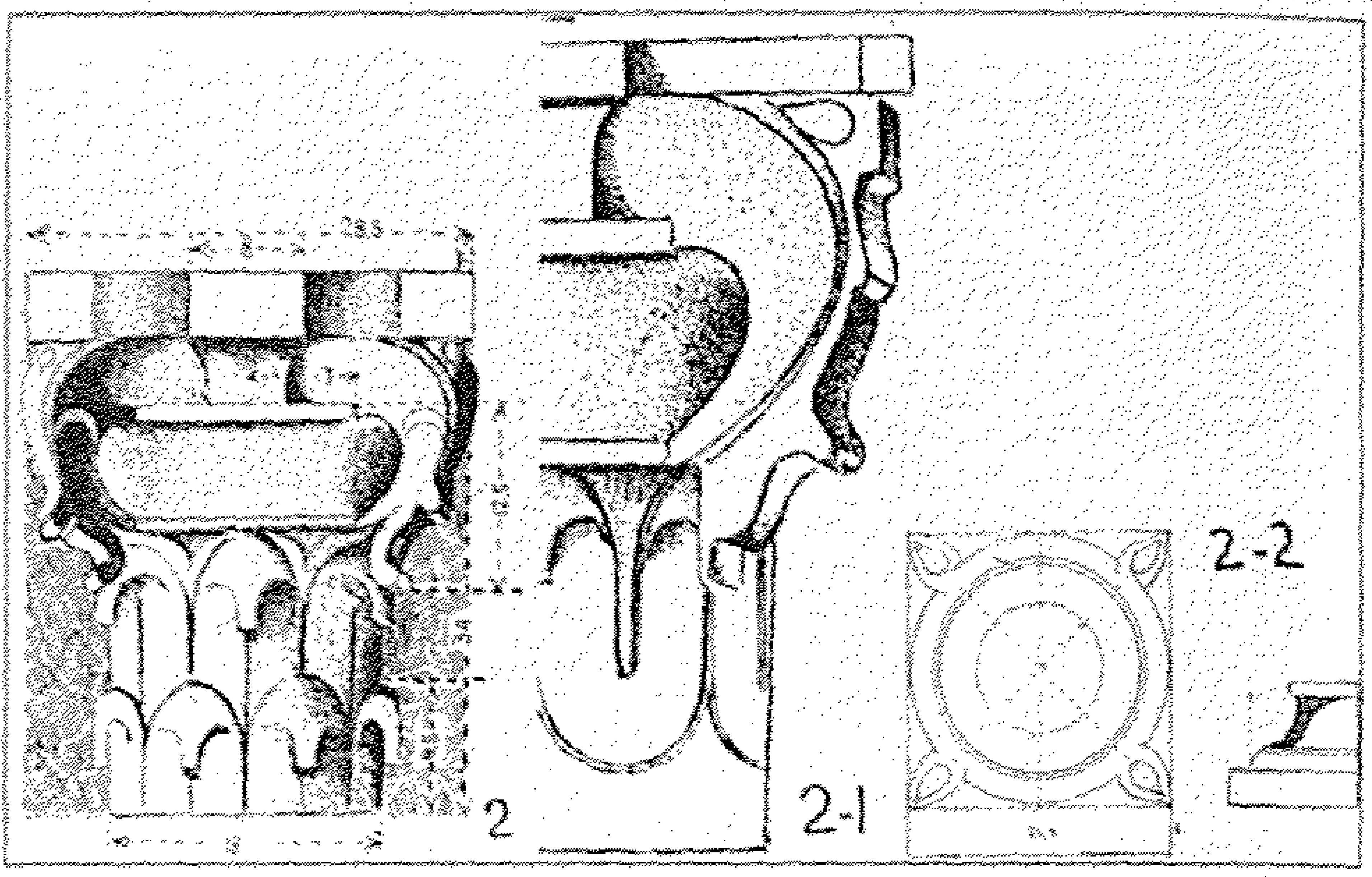
برج الأميرات. زخرفة مقرنصات – حديث.



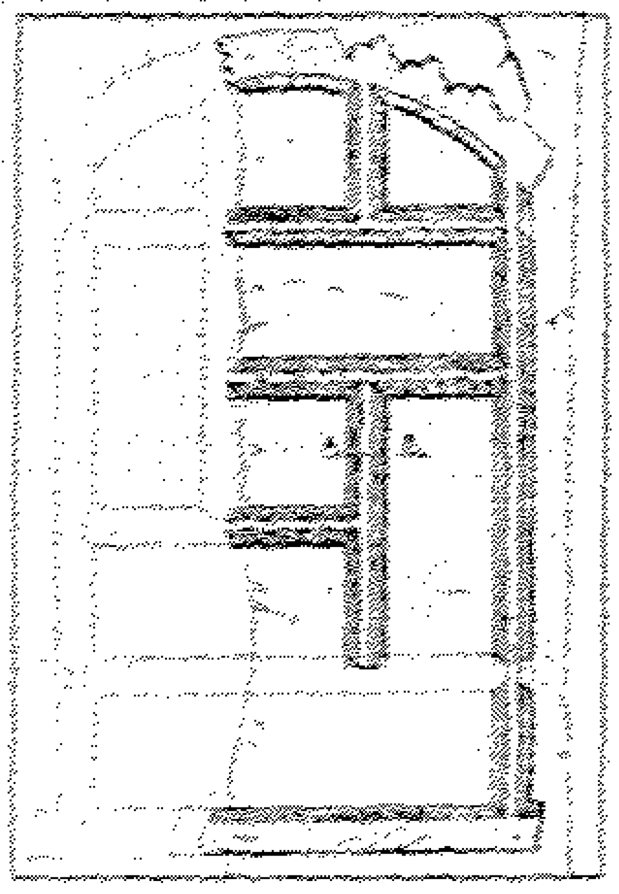
منزل ثافرا.

1

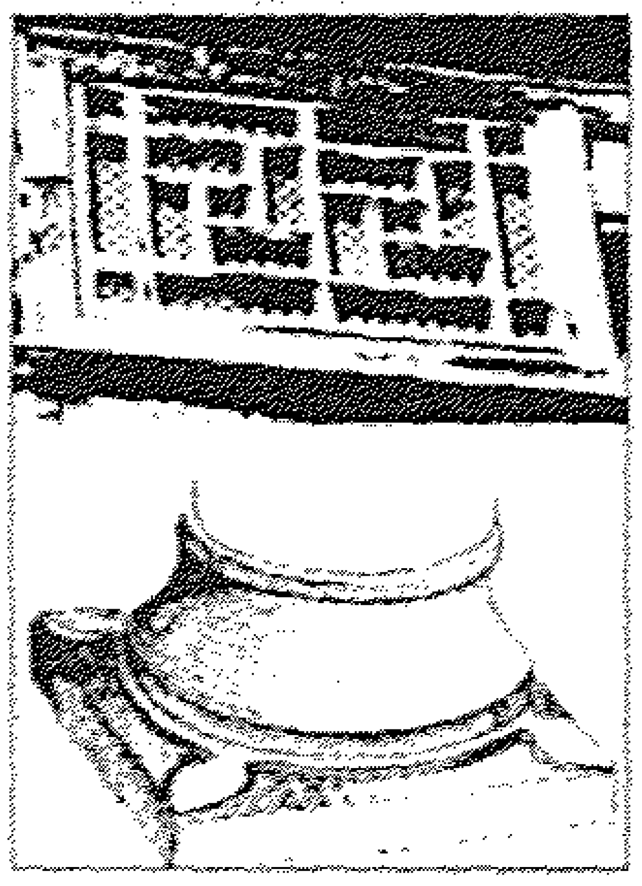




3

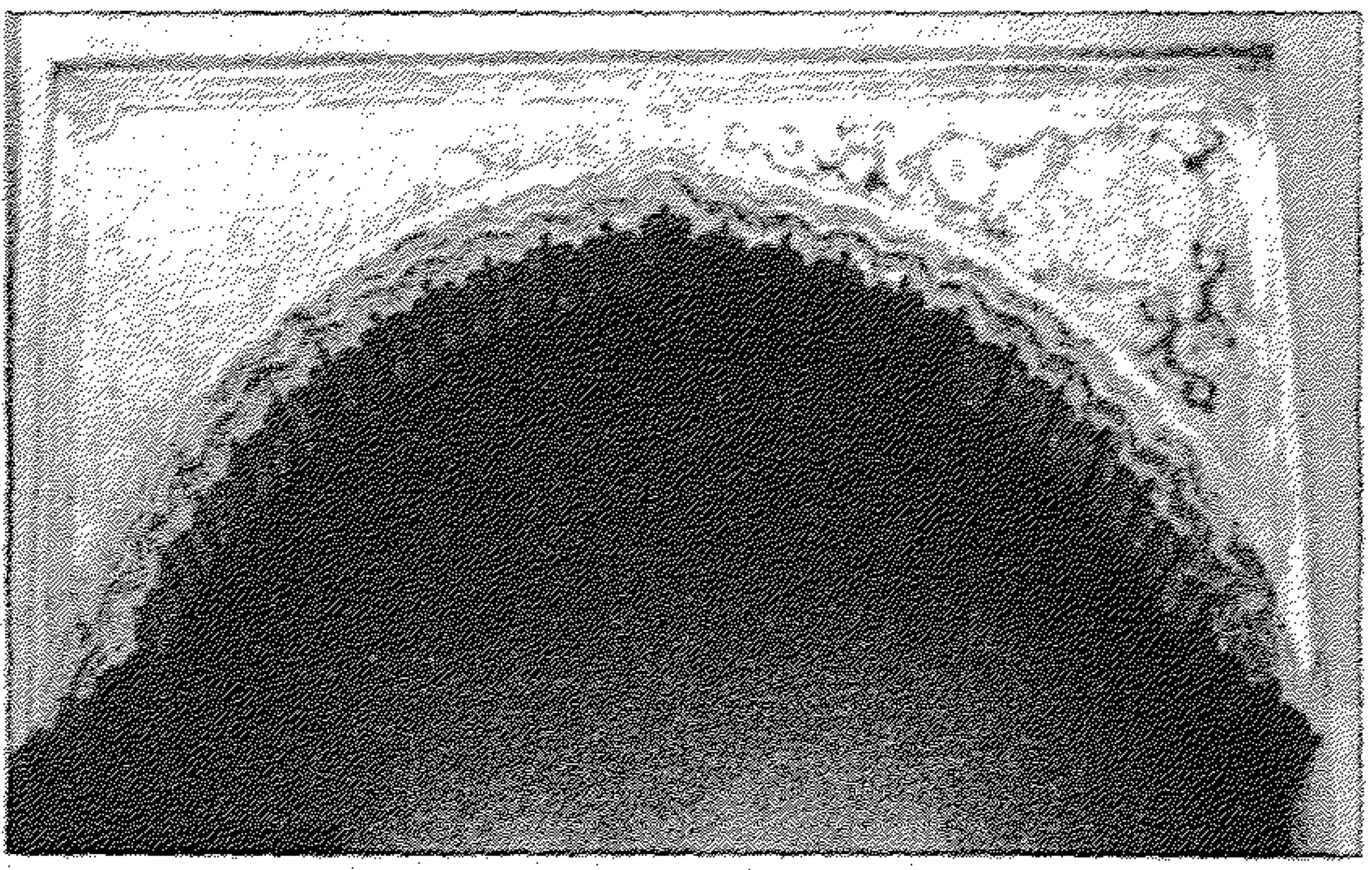


4

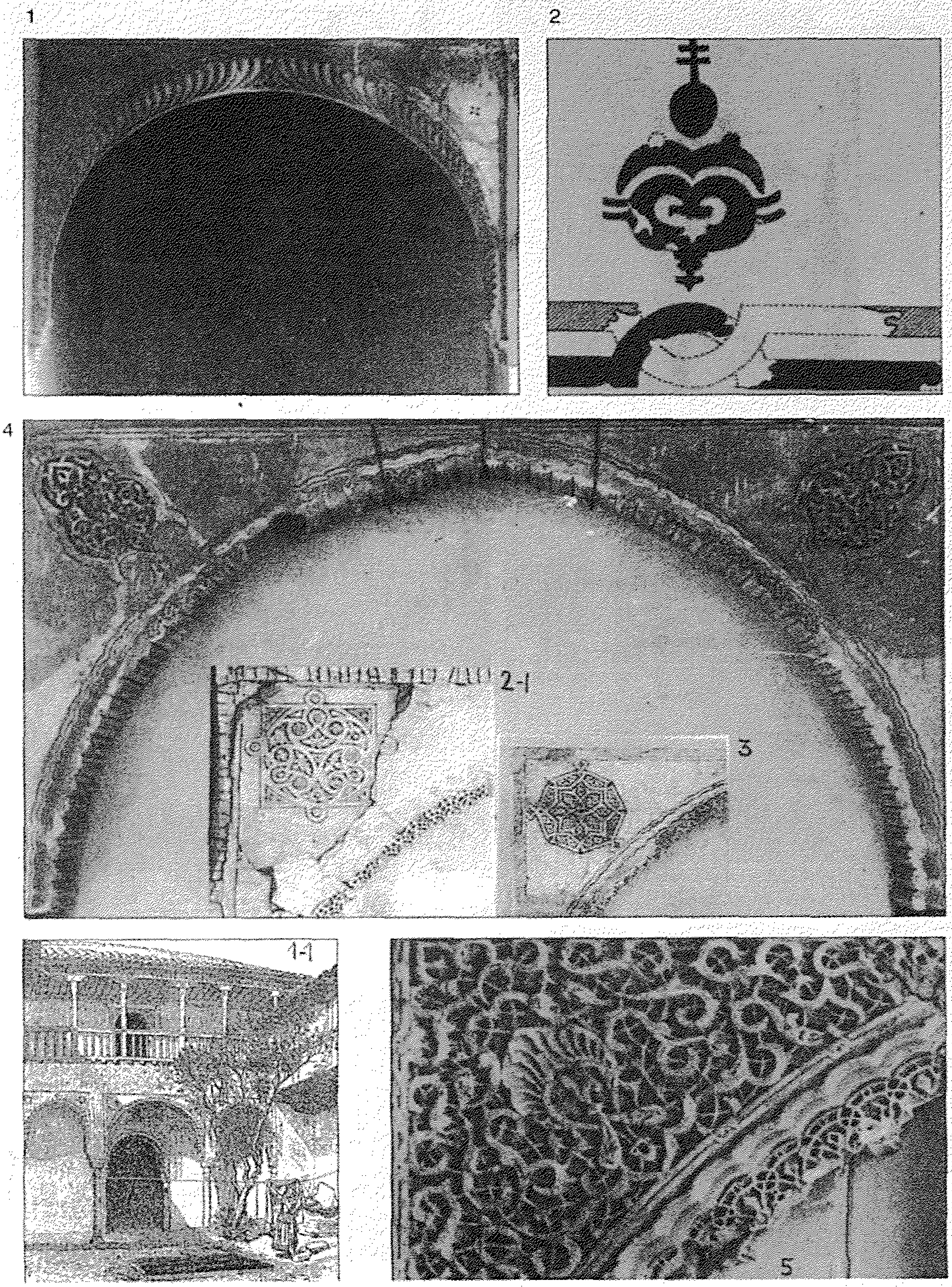


5

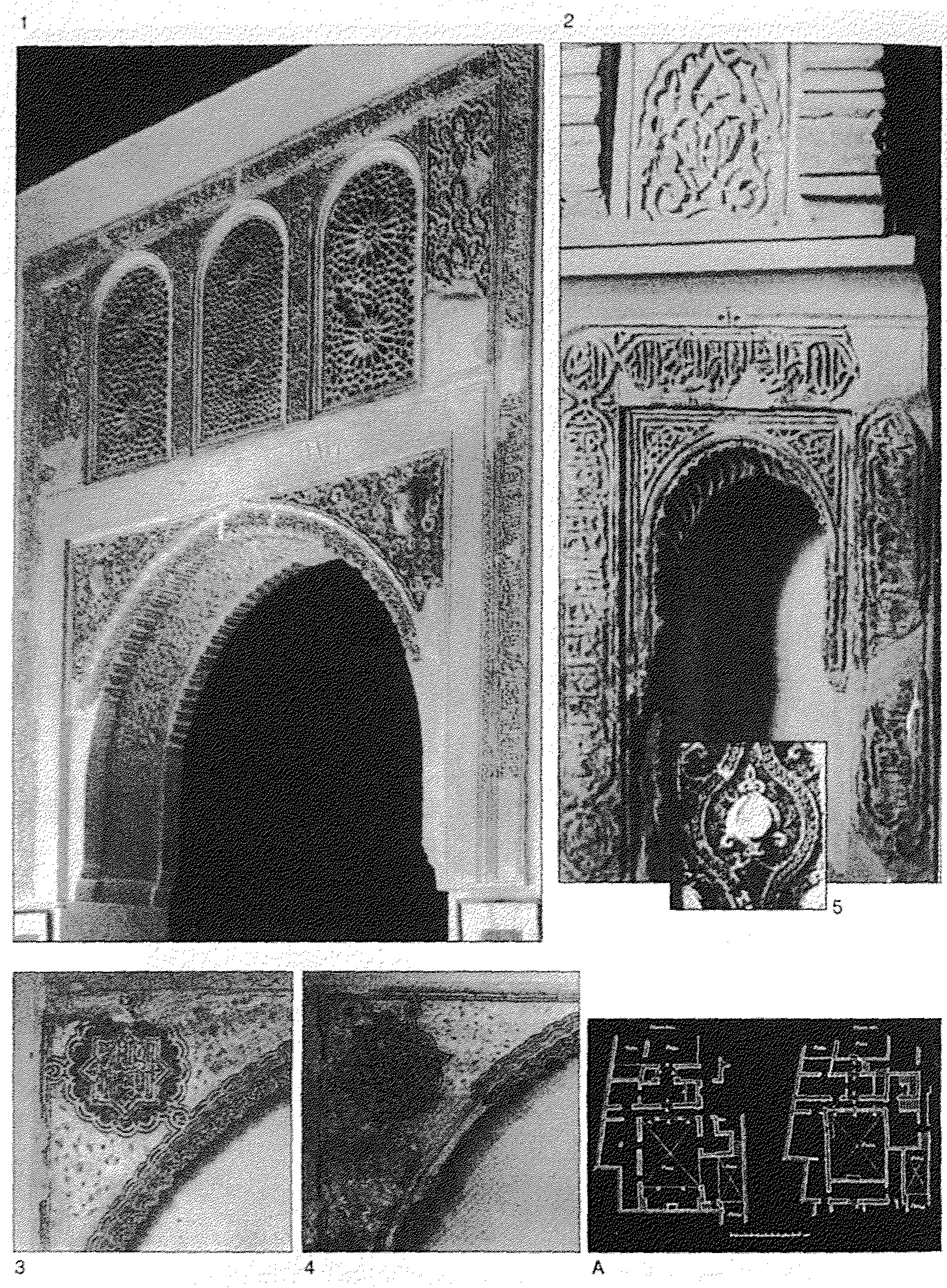
6



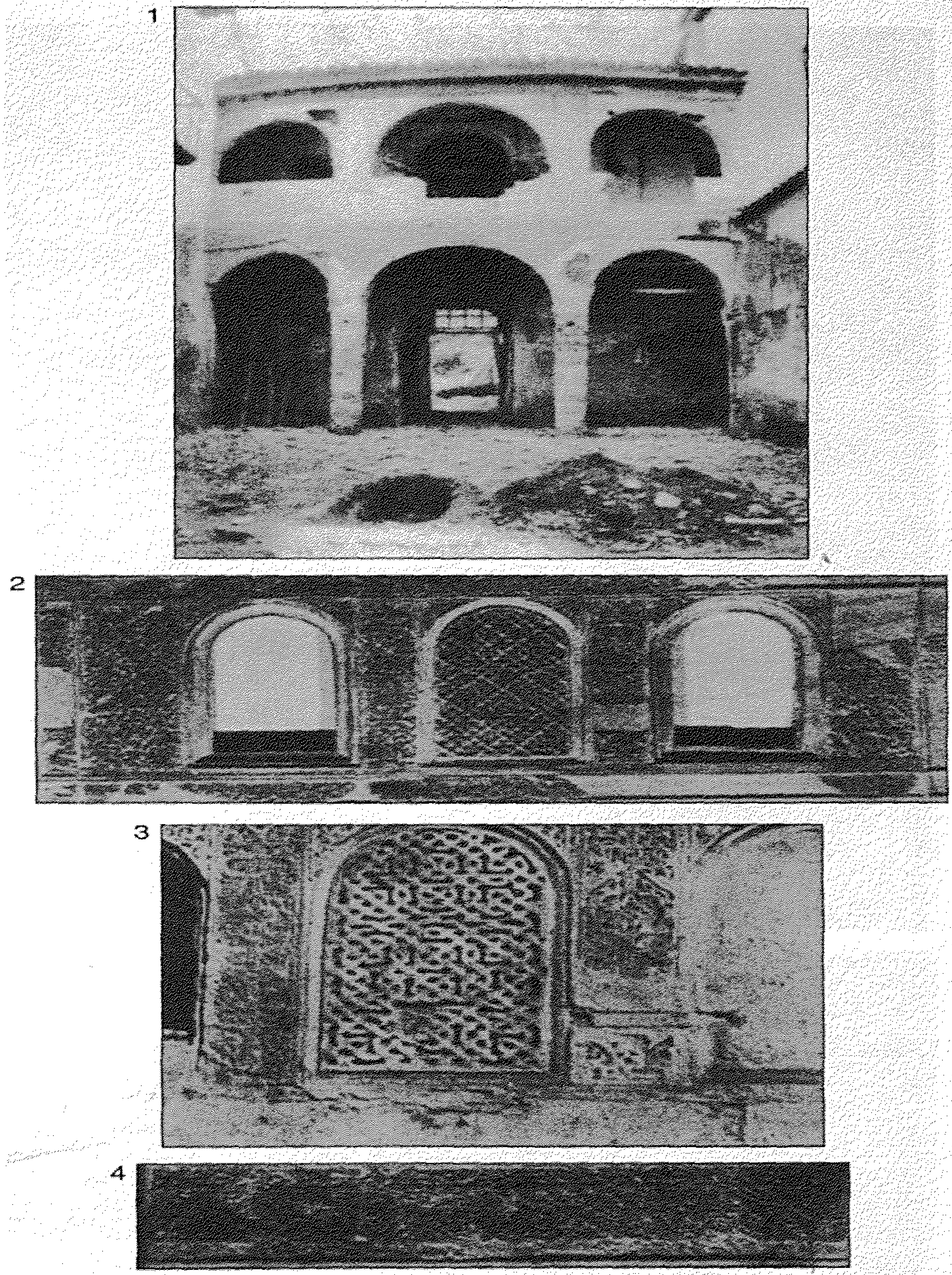
منزل ثافرا – غرناطة، ٢-١ تاج الغرفة الذهبية بالحمراء.



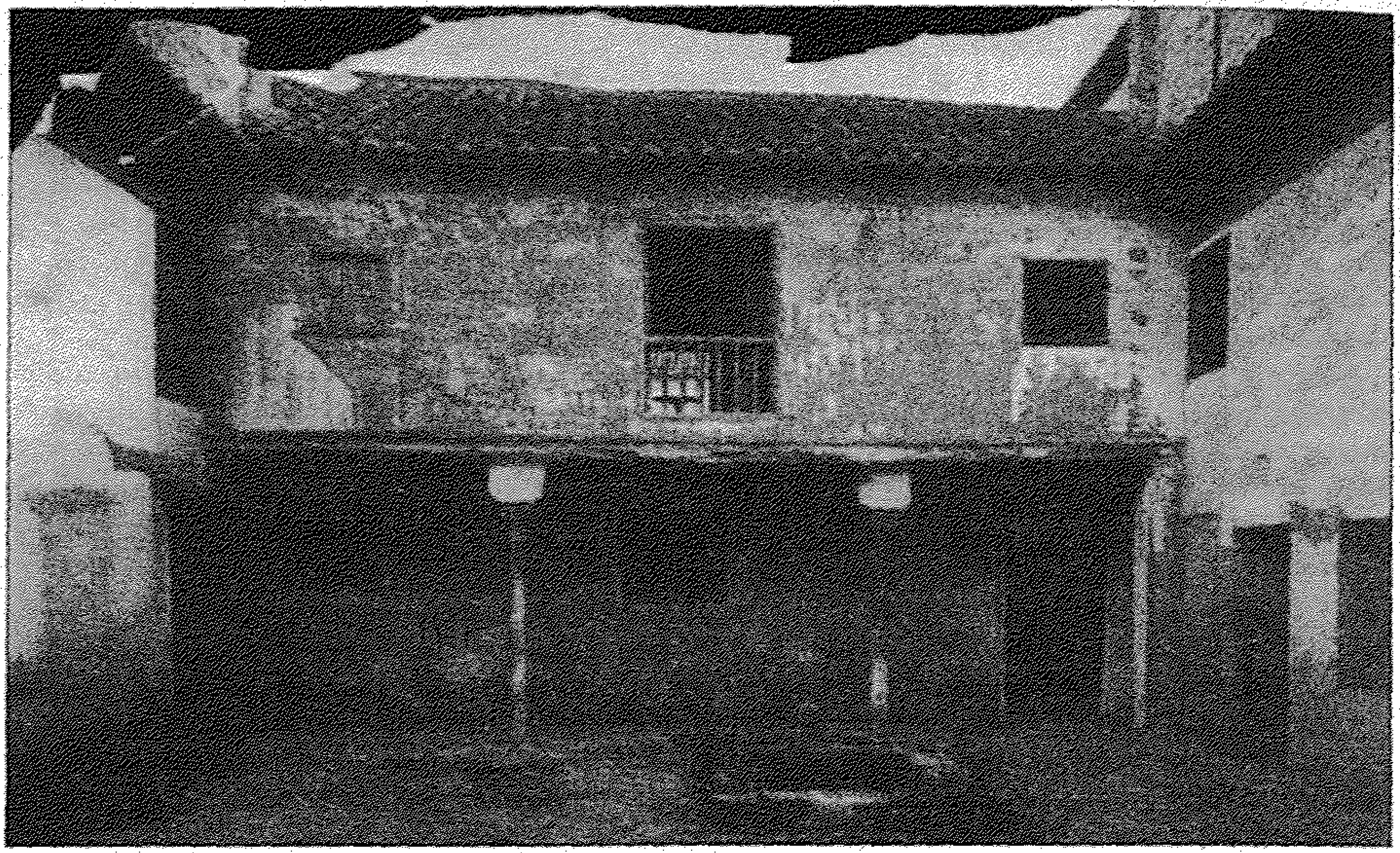
١، ٢ منزل ثافرا، ١-١ (رسم نشرة جومث مورينو)، ٢-١، ٣، ٤، ٥: منزل الراهبات.



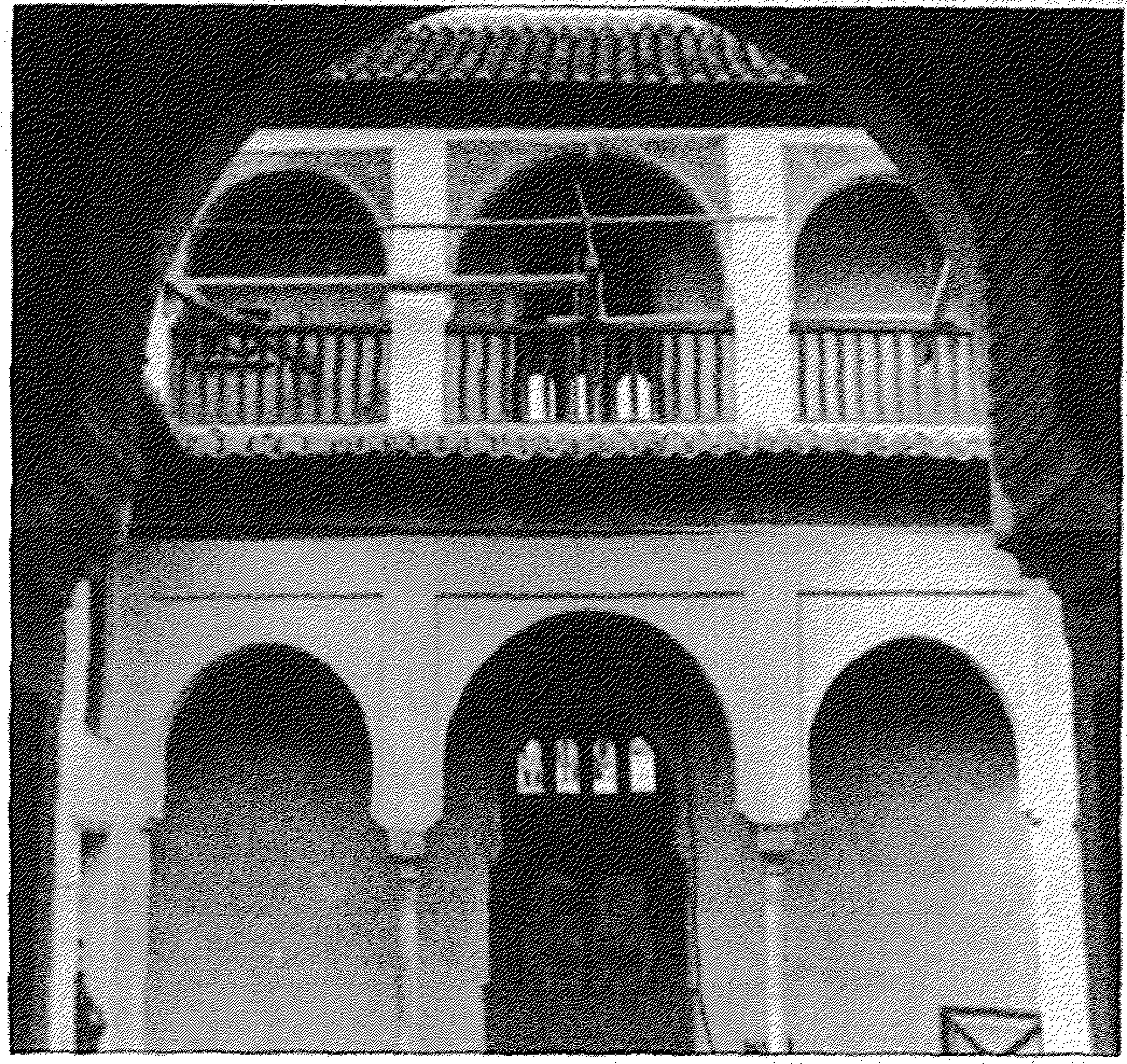
منزل الأمراء (قصر السيدة مريم) **A** مساقط أفقية للطابق الأرضى والعلوى.



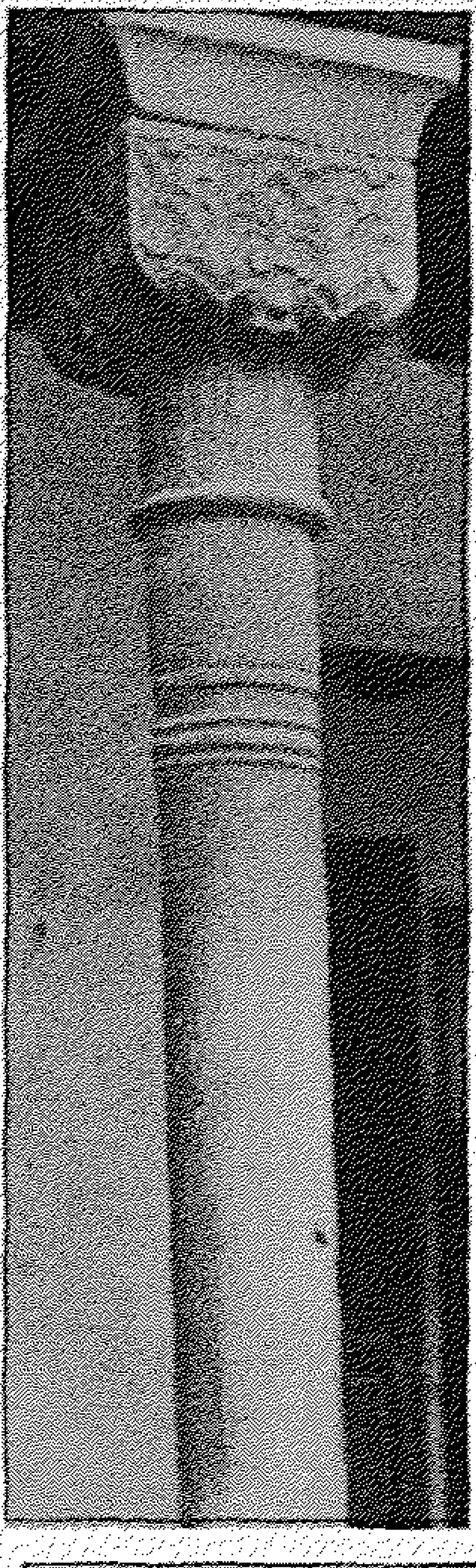
بائكة الصحن – منزل الأمراء ٢، ٣، ٤: المنزل القصر بيامينا، غرناطة (صورة بريسما).

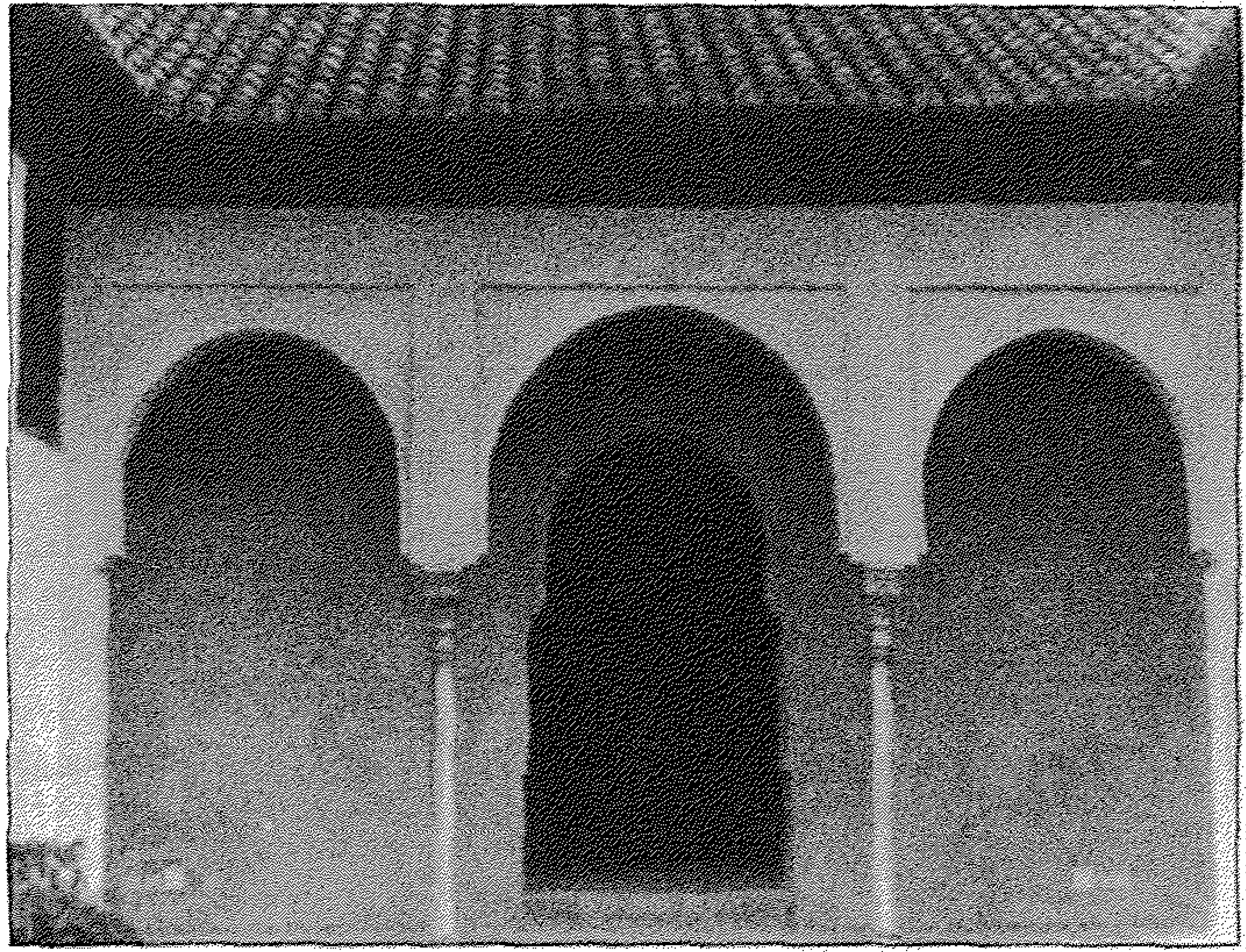


دار الحرة: البائكتان قبل الترميم.

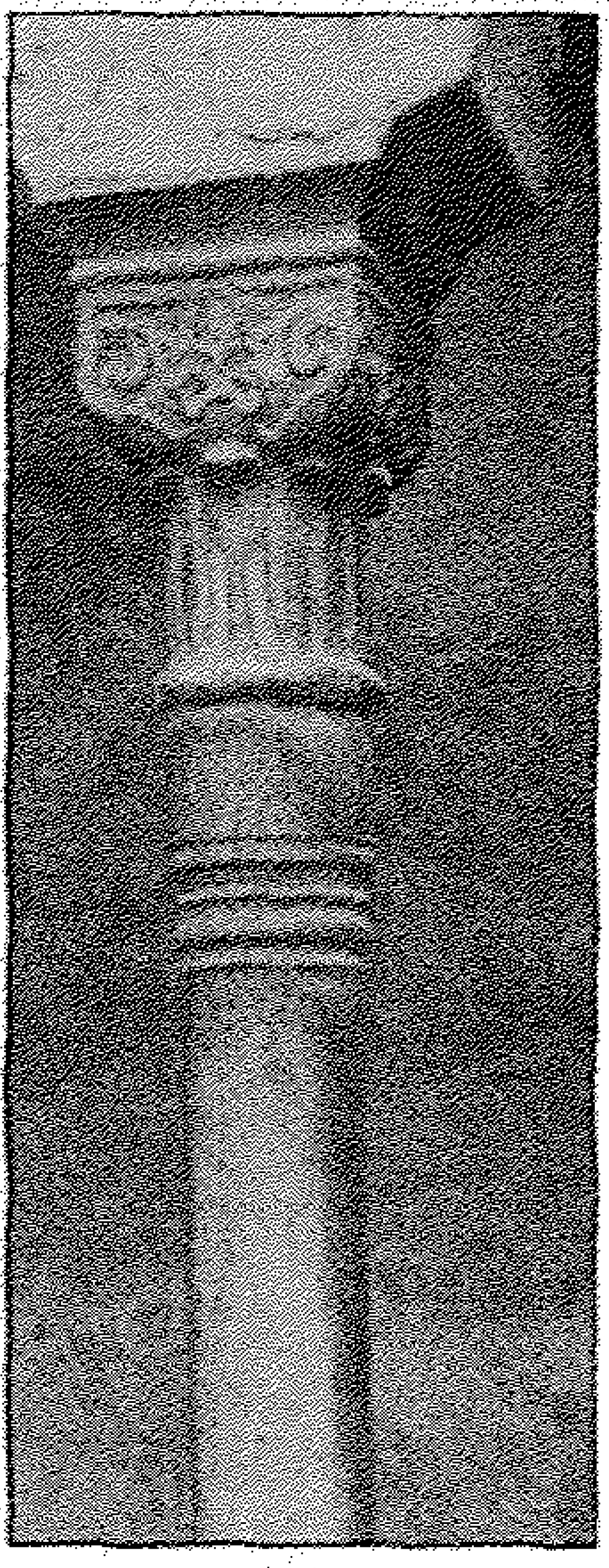


1



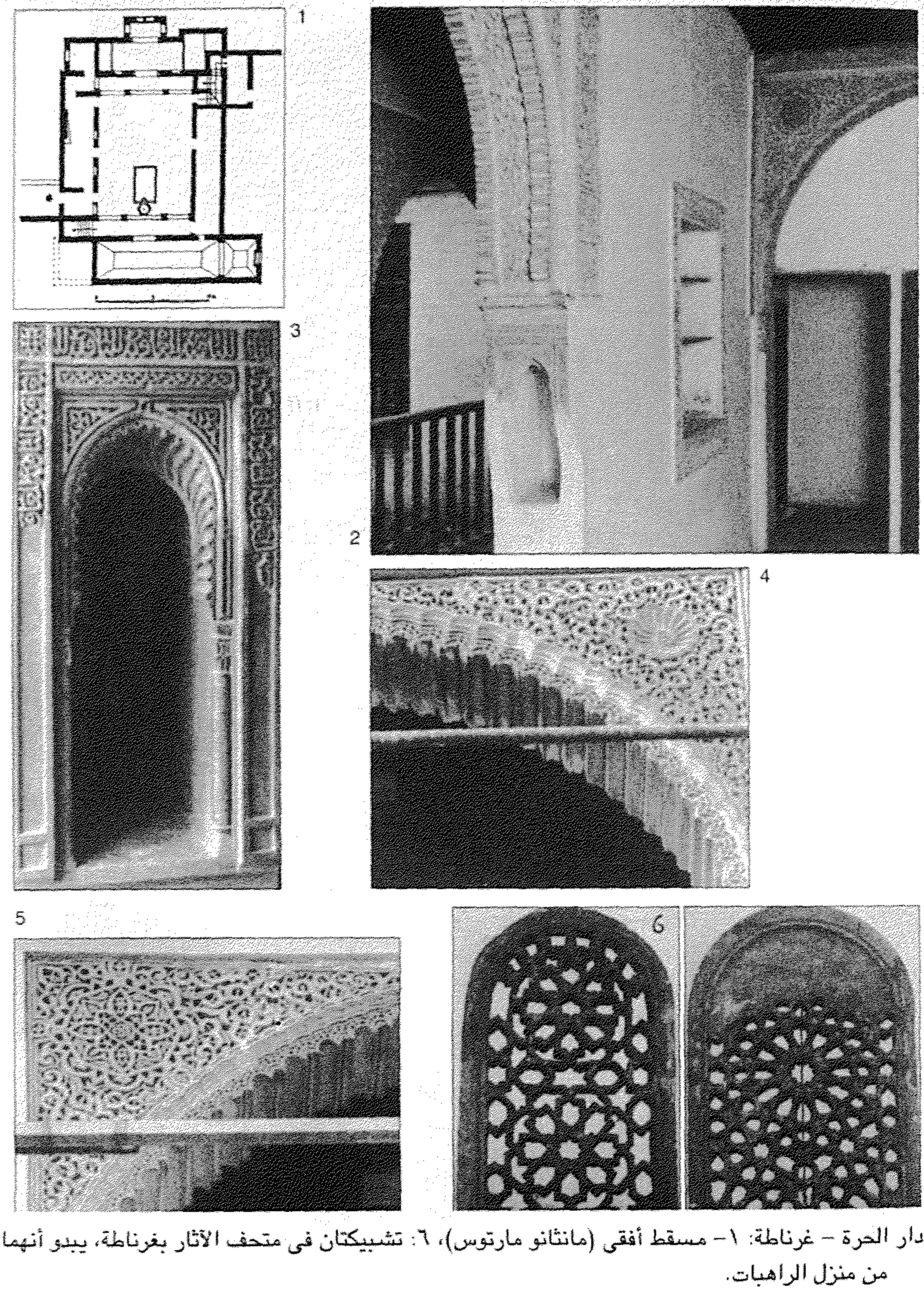


2

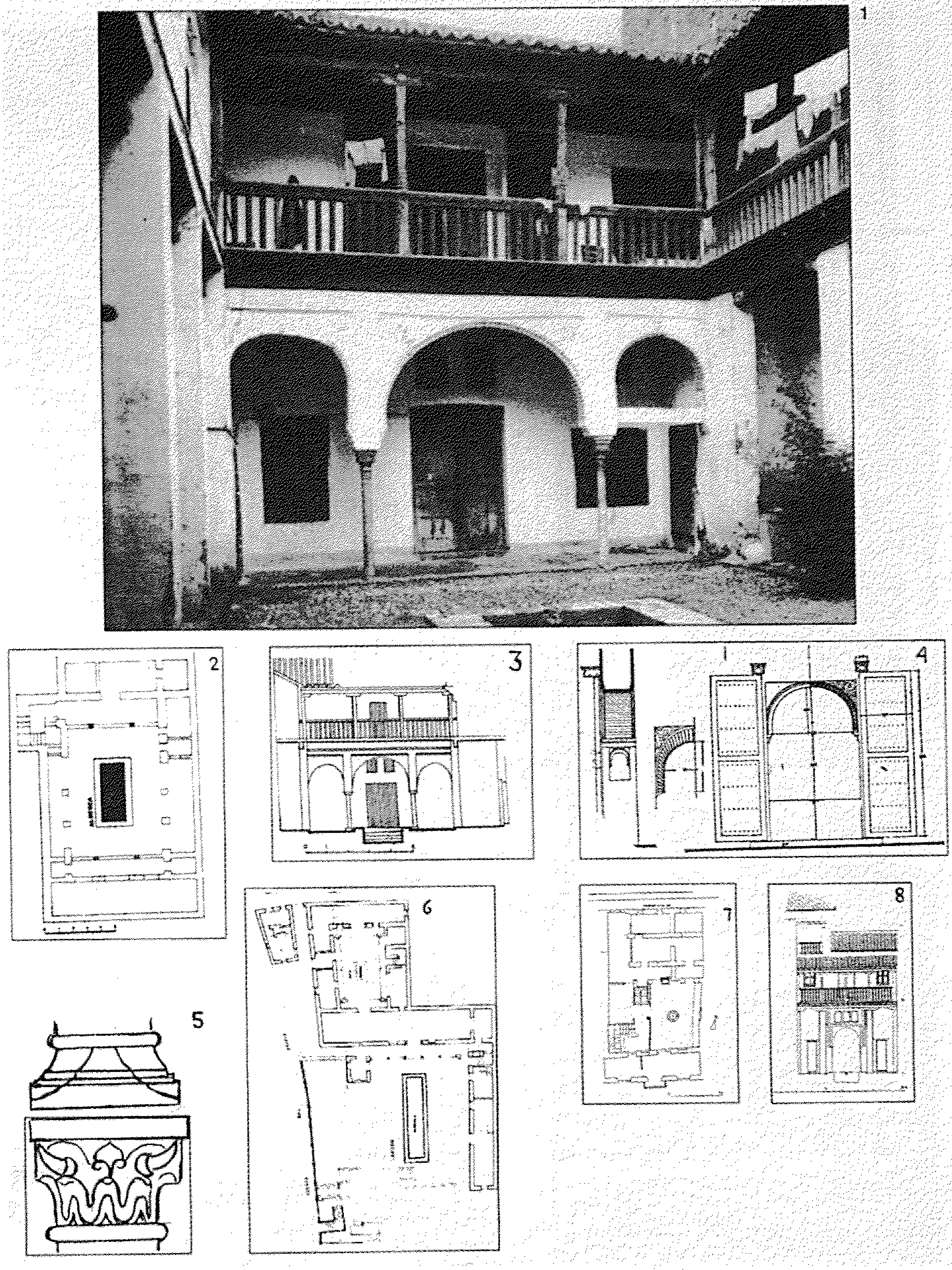


3-4

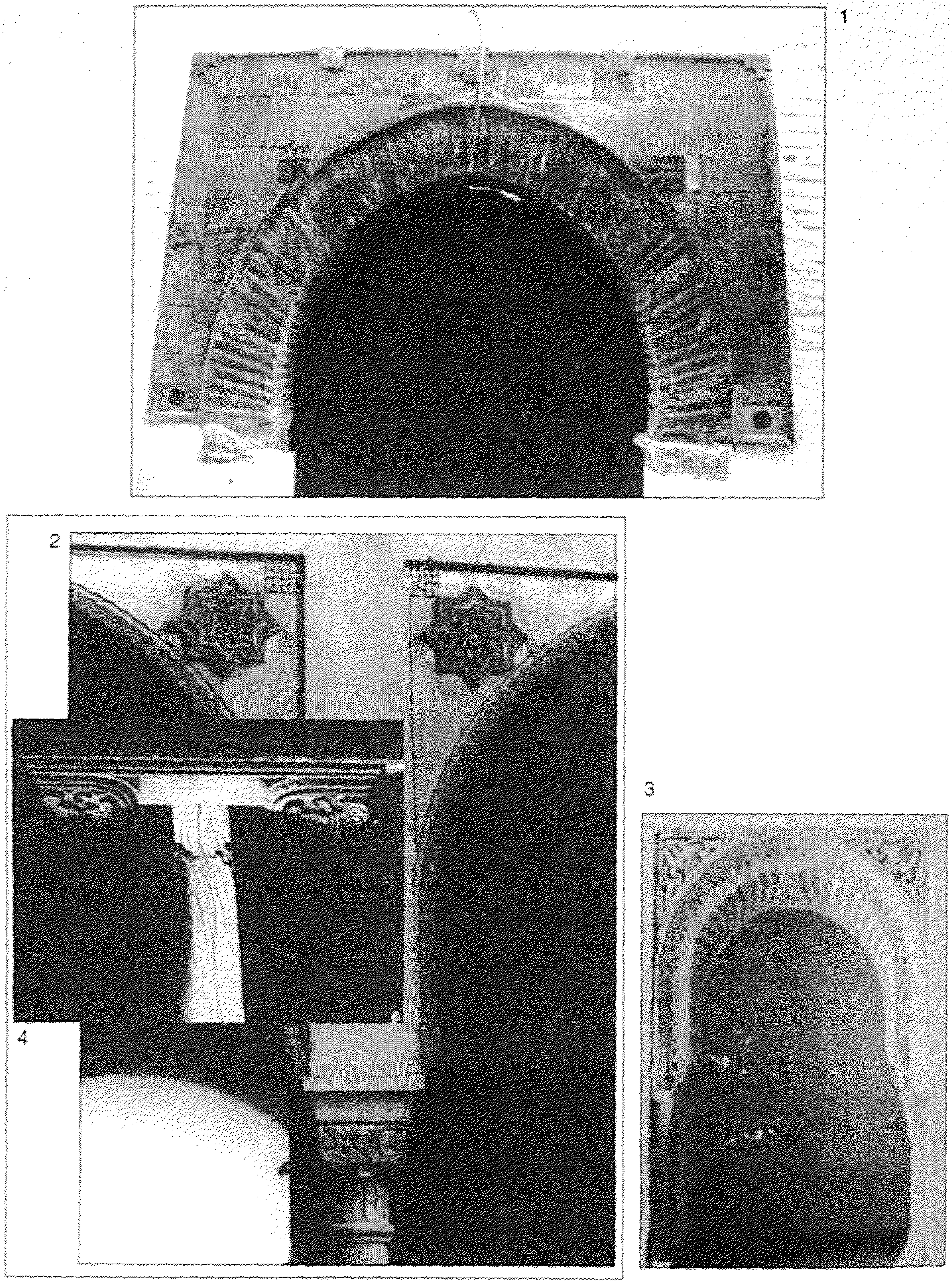
دار الحرة: البائكتان بعد الترميم والأعمدة الأصلية.



دار الحرة – غرناطة: ١– مسقط أفقى (مانثانو مارتوس)، ٦: تشبيكتان فى متحف الآثار بغرناطة، يبدو أنهما من منزل الراهبات.



غـرناطة ١، ٢، ٣، ٤، ٥ منزل الفـرن، ٤– بوابة صـالة البـائكة الشـمـاليـة (رسـم ف. بريتـو – مـورينو و ب. بريجادور)، ٦: منازل شابث، ٧، ٨: منزل فى شارع غرناطة، قبل الترميم.



منازل غرناطية من المرحلة الموريسكية، ٢، ٣، ٤: منزل شابث، ١ فرن الذهب – المدخل.

الفصل السادس

ق ١٤، ١٥

القصور المدجنة

إقليم الأندلس:

إشبيلية:

١- ألكاثار دى إشبيلية: قصر بدرو الأول:

يمكن الوصول إلى هذا القصر بعد تجاوز باب الألكاثار المسمى بباب السبع، ثم عبور الصحن الذى يحمل الاسم المذكور الذى يتصل بالصحن التالى المسمى مونتريا وذلك من خلال أبواب ثلاثة مفتوحة فى حائط قديم من الطابية والآجر يرجع إلى القرن الثانى عشر. وهذا الصحن الأخير المستطيل الشكل يخفى تحت أرضيته حديقة التقاطع (ق ١١-١٢)، وقد جرت فيه حفائر خلال الأعوام الأخيرة واتضح أنه كان جزءًا من مقارّ إقامة ترجع لعصر الموحدين يحيط بما أطلق عليه "منزل التعاقدات". ومن المعروف أن الملوك المسيحيين، ابتداء من فرناندو الثالث وحتى ألفونسو العاشر، سكنوا المنازل الملكية العباديّة القديمة ومعها الموحدية وكذلك الأمر بالنسبة لصحن الجص والصحون المسماة بصحون التقاطع (انظر المخططات فى الفصلين الأول والثانى). وخير برهان على ما نقول "التقاطع" الذى نجده متمثلاً فى الأرصفة الأربع وصالة العدل أو القبة المدجنة التى شيدها ألفونسو الحادى عشر إلى جوار صحن الجص، ويلاحظ أن العقد المركزى المسيحى الذى يربط صحنى بهو السباع ومونتريا - خلافًا لما عليه العقود الجانبية التى ربما ترجع إلى القرن ١٢- قد شيد من الكتل الحجرية ويحيط به حاشية orla تضم أشكال أسود منحوتة وكذلك شعار الجماعة الذى

سوف نراه بكثرة فى صالة العدل وكذا فى قصر بدرو الأول. ويذكرنا العقد المشار إليه (بما له من خطوط وتروس) بعقد واجهة قصر آل طليطلة بدير سانتا إيزابيل لاريال (الطليطلى) الذى أقيم إقليمًا فى حياة بدرو الأول.

وإذا ما كان وضع قصر بدرو الأول قد خرج عن منظومة المبانٍ العربية فإننا يجب أن ننظر إليه على أنه نقطة البداية فى سلسلة من التعديات ذات الطابع المساحى التى فرضتها الأزمنة الجديدة، فقد بدأ بدرو الأول، بقصره هذا، تقديم مفهوم للملكية أكثر شمولية جرى التعبير عنه فى المخطط الوحيد المغلق، بقصره هذا، تقديم مفهوم للملكية أكثر شمولية جرى التعبير عنه فى المخطط الوحيد المغلق، ومن ناحية أخرى فإن تلك القصور والمنشآت السابقة، التى تبدو غير منتظمة، يمكن أن تضم القصر المذكور فى إطار موحد، مما يجعل الباب مفتوحًا أمام الفكرة القائلة بأن مخطط القصر يمكن أن يكون راجعًا إلى مرحلة تاريخية أسبق، وفى هذا السياق نحيل القارئ العزيز إلى أراء هـ. تراس والبروفسور جيرّيرو لوبيّو، إذ رأى هذان الباحثان أن المخطط المربع لصالون السفراء بعقوده الثلاثية الحدوية فى ثلاثة أضلاع منه ربما كانت جزءًا من قصر عربى قديم، وهنا يرى جيرّيرو لوبيّو أن القصر المبارك الذى شيده المعتمد هو ذلك القصر القديم. وتمسك هنرى تراس بأن مخطط هذا الصالون الملكى ومعه جزء من المسقط الرأسى يرجع إلى عصر سابق على بدرو الأول وقد قام العرفاء الغرناطيون والمدجنون الذين عملوا لحساب بدرو الأول بتغطية ما سبق بطبقة من الجص الزخرفى (لوحة مجمعة ١). كما أن هناك بعض العناصر التى تعضد هذا الافتراض وهى وجود "القبة" ذات المخطط المربع - صالون السفراء - فى وسط السراى الرسمى، مسبوقة بصحن كبير - صحن الوصيفات -، هذا إذا ما وضعنا فى الحسبان أن مصطلح "قبة" قد أطلق على الصالة الرئيسية بالقصر "المبارك". غير أننا عندما نقوم بدراسة للقصر المدجن يجب أن نضع فى الحسبان دائمًا هذا الولع بالعمارة فى الحمراء الذى ظهر فى عصر يوسف الأول ومحمد

الخامس حيث نرى أن إسهامهما كانت له دائرة تأثير، فمن البدهى أن هؤلاء السلاطين الناصريين والملوك المسيحيين كانوا جميعًا مهتمين بإقامة قصور جديدة تتوافق مع متطلبات العصر، وبالتالى أخذت المفاهيم المعمارية المشتركة تفرض نفسها مثل التوازى بين الصحن الكبير والبوائك والصالة الرئيسية المخصصة للتشريفات أو ما يسمى "بالقبة". وتكمن مشكلة هذه الخطوط المتوازية خلال الفترة من ١٣٦٢م حتى ١٣٦٩م فى تحديد من أثّر فى من. نعرف أن قصر بدرو الأول أقيم خلال الفترة من ١٣٦٤م - طبقًا لنقش على الواجهة - وعام ١٣٦٧م (نقش نراه فى أبواب صالون السفراء، كما نعرف أن بناء قصر بهو السباع - محمد الخامس - بدأ عام ١٣٦٢م ويقدر أن الأعمال قد استمرت فى القصر المذكور حتى عام ١٣٦٩م، أى العام الذى توفى فيه بدرو الأول. وأخذا فى الاعتبار تلك الصداقة الحميمة التى ربطت بين العاهلين المذكورين التى تؤكدها حوليات ذلك العصر، وكذلك التبادل الفنى الذى نراه فى الزخارف الجصية متمثلاً فى الشعارات، فإن المحصلة أو الخلاصة عندنا هى التوازى بين القصر الناصرى والقصر المدجن الذى ليس وليد الصدفة.

وانطلاقًا من الشبه الكبير بين القصرين من حيث المخطط الخاص بالمكونات المختلفة فإن الأمر ليس بهذا الوضوح فيما يتعلق بالمكونات المعمارية الحيوية، من عقود وبوائك وأعمدة، التى تتسم بالاختلاف فيما بينها لكل فى غضون سنوات قليلة، ومن الأمثلة على هذا ما نراه من خطوط معمارية هادئة فى المبانٍ الناصرية الغرناطية التى استطاعت (ق ١٣) أن تفلت من الخط أو الأسلوب أو التأثير الموحدى، لكن قصر بدرو الأول يتسم بالحيوية التى عليها القصور المدجنة الإشبيلية، ويتجلى هذا فى العقود والبوائك والدعامات، وهذا ما يجب أن ننظر إليه - مبدئيًا - على أنه منتج محلى منبثق عن الإطار الإشبيلى القوى خلال القرن ١٢، غير أن هذا الطرح يتضمن الاعتراف بأن الفن المدجن الإشبيلى - أمام الفن الرسمى فى غرناطة - يمكن أن يكون فنًا قد كسر القوانين المتبعة - بالمقارنة - بما نراه من خلال الفن المذكور من

اعتماد واضح على أصول الفن الموحدى، وتكمن مشكلة المبانٍ الإشبيلية المدجنة خلال القرن الرابع عشر فى أنها - خلافًا لما عليه المبانٍ الغرناطية المعاصرة لها - ليس لها سند ثابت يرجع إلى القرن الثالث عشر، وهنا نجد أنفسنا أمام الشك فيما قلنا به أو سميناه "تراجع" نحو الفن فى القرن الرابع عشر يخفى وراءه أمثلة من المبانٍ التى لم يعد لها وجود فى المدينة من ذات الأصول العربية أو المدجنة خلال عصرى فرناندو الثالث وألفونسو العاشر.

ويظهر بوضوح هذا التأثير الموحدى المتأخر الذى لا يخلو من أصداء ترجع إلى عصر المعتمد بن عباد وعصر الخلافة فى الفن المدجن الإشبيلى الذى نحن بصدده وخاصة فى صالون السفراء (لوحة مجمعة ٢) وإذا ما أردنا تحديدًا نقول إن ذلك يتجلى فى العقود الثلاثية الحدوية المتماثلة (لوحة مجمعة ٢) التى تأخذ بأيدينا إلى مجالس مدينة الزهراء وعقود صحن الجص حيث نجد بداية ما نراه فى إشبيلية من حيث المساحة والفراغات. وإلى هذا الصنف من الأنماط أو التأثيرات الموحدية المتأخرة نرى الغرفة الذهبية - "القبة" - التى تحمل بصمات من العمارة فى عصر الخلافة القرطبية، وكذا الواجهة الحجرية لقصر تورديسياس الذى أسسه ألفونسو الحادى عشر، حيث يذكرنا رسمها بواجهة مئذنة مسجد حسان بالرباط وضريح "أبو الحسن بشالا" بالمدينة نفسها.

مخطط قصر بدرو الأول:

أشرنا فى فصول سابقة إلى التعقيدات التى عليها مخطط هذا القصر (لوحة مجمعة ٢، ٣) وأبرزنا ما عليه من توازٍ، فهناك صحن الوصيفات المستطيل وذو البوائك الأربع، وصالون السفراء - "القبة" - المحاط بثلاث صالات مستطيلة واحدة منها غير منتظمة apaisada فى الصدر والأخريان، واحدة فى كل ضلع. وعمومًا فإن المخطط هو ملخص حرّ لقصر قمارش وقصر بهو السباع فى الحمراء. غير أن مخطط

القصر المدجن يختلف عن مخطط الحمراء بدءًا بصالون السفراء فهو عبارة عن فراغ مربع تحيط به فراغات أخرى يبلغ عددها ستة ومحصلة ذلك عشرة فراغات، هى أحد عشر فراغًا من الناحية النظرية إذا ما تخيلنا صالة مستطيلة إلى جوار صالون السفراء (٣) وليس لهذا النمط مثيل أو سابقة فى إقليم الأندلس، وعندئذ يجب البحث عن أنماط سابقة أو موازية فى القصور المشرقية ومنها قصر سامرا على سبيل المثال، حيث نجد أحد قصورها يضم نمطًا مماثلاً به إحدى عشرة غرفة الوسطى منها مربعة وهى الأكبر وكانت مخصصة للاستقبالات أو للعرض (٤، ٥ A) غير أننا لا نستبعد أن يكون النموذج الإشبيلى الذى يترأسه صالون السفراء هو المحصلة المباشرة للمربعات الإسبانية غير المنتظمة التى رأيناها فى الحصن القصر المسمى "جاليانا" الذى يقع خارج أسوار طليطلة (ق ١٢-١٤) (١-C و C) ويمكن أن يكون مخطط هذا المبنى المتعدد الفراغات مختلفة المساحات البذرة الأولى لأنماط من المبانٍ الملكية ذات الستة والتسعة والإحدى عشرة مساحة والخمسة عشر فراغًا التى يفصلها عن بعضها أبواب أو عقود، وهو نظام يعنى وجود شكل رئيسى موضعه وسط المربع، ولن يكون النمط ذو التسع مساحات - الذى يمكن أن نطلق عليه شكل الصليب (C-2) عبارة عن شكل مجرد من عندياتنا خاص بالمربع الطليطلى فى كل مرة رأيناه وهو يقوم بدور البطل الرئيسى فى قصور مدينة الزهراء - المجلس الغربى للأمير هشام - وكذلك فى المنية المجاورة المسماة "الرومانية".

لا شك أن النمط المربع غير المنتظم الذى نراه منفذًا فى طليطلة وقارنه جومث مورينو بصر زيزا Ziza فى باليرمو كان يقوم بدور ببث الفكرة دعائيًا لمقر الإقامة الملكى وربما كانت أصوله بيزنطية، ومع هذا ففى السياق الذى نتحدث عنه من المعتاد أن يكون تربيعة من مربع مكون من تسعة مربعات متساوية، حيث نجدها فى الأجباب ودور العبادة الملكية وهى مبانٍ استولى العرب عليها وحوّلوها مساجد صغيرة أو خاصة مثل مسجد الباب المردوم بطليطلة، وكان هذا هو المرحلة الأولى، لأن هذا

الصنف من النجاح الإعلامى بلغ النمط ذا التسعة وحدات المتساوية، اثنتين اثنتين، التى بلغت حيويتها فى المسقط الأفقى والرأسى فى الوحدة المركزية، وهو نمط رأيناه فى قصور سامرا وفى المنطقة التى نحن بها فى غرفة apodyturium فى الحمامات الإسبانية الإسلامية.

يلاحظ أن الصالات فى قصر بدرو الأول تتسم بالتوازى المطلق محيطة بالمستطيل الكبير للصحن ذى البائكات الأربع مع وجود إضافتين مهمتين هما صالة المدخل أو الدهليز - وبالتالى فمن خلال الباب الخارجى يمكن بلوغ الصحن بعد المرور بانحناءين، أما الإضافة الثانية فهى عبارة عن صالة ثلاثية كانت تشكل مع ما يطلق عليه اليوم "صحن العرائس" المسكن الخاص للملك ذا المدخل المتعرج الذى يبدأ عند دهليز القصر، ومع هذا فإن عدم وجود مراحيض وصالات أخرى ذات غرف يجعلنا لا نجزم بالوظيفة الحقيقية لهذا المقر الخاص، فى هذا القصر المنيف الرسمى الذى يتوِّجه صالون السفراء. وهنا نجد أنه إذا ما قارنا القصر بمثيلاته من القصور الناصرية ذات الصالات المتعددة المصحوبة بالغرف، لخرجنا بانطباع يقول إنه عبارة عن مبنى مخصص للاحتفالات الملكية، أكثر منه مقراً دائماً للأسرة الملكية وحاشيتها، أى أنه مبنى شيد للفخار والزهو، أو أنه شعار للملكية القشتالية، واتخذ من الأبهة المعمارية فى الحمراء نبراساً له أو من القصور الإسلامية التى ترجع إلى العصور الخوالى. وفى هذا الإطار الاحتفالى نجد مقار الإقامة للنبلاء الإشبيليين - القشتاليين وقد سارت على الإيقاع نفسه خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

هذا القصر الإشبيلى لا يعتبر تقليداً للقصور العربية المعروفة وينعكس هذا فى الصحن ذى البائكات الأربع مقابل ما عليه القصور - خلال ق ١٢- من وجود بائكتين فى الأضلاع الصغرى للصحن الحديقة وهو ما نراه بالتحديد فى الألكاثار وفى قصور أو مساكن غرناطية. نحن أمام أربع بوائك تحيط بصحن كان من الضرورى أن يكون مبلطاً بالكامل ليكون بمثابة منطقة تنقل حرّ خلفاً لحديقة خاصة من تلك التى نجدها

فى القصور العربية، سواء كانت ذات تقاطع أم لا، وكانت هذه القصور الأخيرة تضم بائكتين وتتجاور فيها الصالات أو مجالس التشريفات بينما نجد البوائك مكونة من ثلاثة أو خمسة عقود حيث أوسطها أكبرها على الدوام. هناك اختلاف آخر رصدناه فى صالون السفراء وهو أنه يفتقر إلى تحديد مكان ثابت لوجود العاهل مثل كوة أو بهو أو عقد ما وهو فى هذا يختلف عما عليه "قباب" الاستقبالات فى الحمراء. وربما كانت الحكمة فى هذا أن المخططات المربعة تعتبر فى حد ذاتها مؤشراً على المكان الذى يوجد فيه العرش أثناء الاحتفالات الملكية وهذا ما نراه واضحاً فى مخططات قصور سامرّا - الواجهة (لوحة مجمعة ٣، ١، ٤، ٥).

تتكون مادة بناء الواجهة فى القطاع الأسفل منها من الآجر والجص والخشب والحجارة، وتوازيها أو تماثلها فى هذا واجهة قصر تورديسياس التى ترجع إلى عصر ألفونسو الحادى عشر، ومع هذا فإن الواجهة الإشبيلية تبذّها فى الجسم وفخامة العناصر الزخرفية وكثرتها، وتتكون الواجهة من ثلاثة قطاعات إضافة إلى الرفرف الخشبى البارز وهو تفصيلة معمارية لم يحظ بها قصر تورديسياس. أضف إلى ذلك أن القصر محل الدراسة يستخدم تقنية الحجر لغرض معين وهو تنفيذ أشكال وتكوينات موحدية وهذا يساعد على دراسة الواجهة على أنها عمل فنى ضخم وليد ألمعية العرفاء الإشبيليين الذين تتلمذوا على الفن الموحدى، وكانوا لا يزالون يعيشون فى المدينة، كما أنهم لم يكونوا بعيدين تماماً عن فن استخدام الكتل الحجرية فى العمارة فى الرباط خلال القرن ١٢، وقام بنو مرين - أبى الحسن السلطان الذى هزمه ألفونسو الحادى عشر فى معركة نهر Salado- بتقليدها فى منشآتهم. وهنا نقول إنه مما لا شك فيه أن القرن الرابع عشر شهد عملية البحث عن نموذج مناسب للسير على هديه فى القصور الناصرية والمدجنة الجديدة. وهنا تكفى مقارنة عمارة قصر بدرو الأول (١٣٦٤م) بقصر قمارش بالحمراء الذى جرى افتتاحه على يد محمد الخامس، وتم بناؤه عام ١٣٦٧م طبقاً لقول فرنانديث بويرتاس، هذان العملان هما من

أعمال القمة من حيث الضخامة واللوحات الزخرفية التى يمتد ضلع الواحد منها ١٢ متراً، والرفارف البارزة وهى إضافة كانت مستخدمة فى مدارس بنى مرين (لوحة مجمعة ٤، c). وسيراً على التواريخ التى عرضنا لها فإن الواجهة الإشبيلية التى يبلغ ارتفاعها ١٥،٥٠م تسبق الغرناطية، فالأولى ومعها واجهة تورديسياس ربما كانتا تعتمدان على نموذج ملكى مشترك، حيث يبدو باب المدخل ذا عتب مُسَنَّج على شاكلة ما هو معهود فى مدخل القصر وربما نرى هذا لأول مرة فى جنة العريف بغرناطة. وحول هذا الصنف من الأبواب ذات العتب المكون من سنجات أو عدمه نحيل القارئ إلى مدخل الفصل الخامس من هذا الكتاب (لوحة مجمعة ١٨).

ما يلفت الانتباه هو التصنيف أو التوزيع فى ثلاثة قطاعات طولية الأمر الذى نراه يستلهم صدر معبد الترانستو اليهودى بطليطلة (١٣٥٧م)، وربما كذلك واجهة الخيرالدا، ويقابل هذا، القطاع الواحد فى توردیسياس أو الثنائى فى قصر قمارش، وهذا تنوع يتسم بالعفوية التى من خلالها يعمل العرفاء على التوصل إلى نموذج مشترك، واستخدم النموذج المذكور كثيراً لدرجة أننا نراه فى الكثير من المنشآت الملكية ثم انتقل إلى طبقة النبلاء القشتاليين ولكن بمقاسات مختلفة وخاصة فى طليطلة، حيث كثرت الواجهات ذات العتب والقطاع الواحد والمصحوبة - أو غير ذلك - بالرفرف الخشبى. وتتسم واجهة قصر بدرو الأول بأنها ذات قطاع طولى مركزى أعرض مكون من ثلاثة قطاعات أفقية إضافة إلى الرفرف، ويلاحظ أن الأول منها (السفلى) عبارة عن كتل حجرية على شكل مخدات من الصنف الذى استخدم فى قصر توردیسياس، ثم استخدم بعد ذلك بسنوات فى واجهة قصر أستوديا الخاص بالسيدة ماريا دى باديّا عشيقة بدرو الأول، أما القطاع الثانى (الأفقى) فهو عبارة عن باب ذى عتب فراغاته ٦٧،٣×٤٤،٢م، أما بالنسبة للقطاعات الطولية الجانبية فنجد أعمدة عربية قديمة أعيد استخدامها وعقوداً مطموسة ذات فصوص وتجعدات تم إدخالها على ما يمكن أن نطلق عليه معينات، وكل هذا هو نوع من التقليد الحرّ -

العقـود والمعينات – للخيرالدا القرن الثانى عشر. تتسم سنجات عتب باب المدخل بجمالها وهى علامة بارزة على هذا الفن المختلط الذى نرى ملامحه فى الواجهة من موروث إشبيلى وفن ناصرى وفن مدجن طليطلى يتجسد الآن فى الأسلوب "الطبيعى"، ولا شك أن هذا الأخير هو وليد الأيدى نفسها التى كانت تقوم بزخرفة الكنائس والمعابد اليهودية وقصر توردسياس، وقد فرض نفسه على الإحدى عشرة سنجة ذات الألوان التبادلية والأسلوب الطليطلى (أى اللفائف وأوراق العنب والصنوبر)، والسعفات الرفيعة ضمن معينات تقليدية. ولم تكن السنجات قد اتخذت حتى ذلك الحين المستطيلات والميداليات المفصصة التى تضم تروسًا هى فى الأصل يجب أن تكون فى الإفاريز الجصية، كإطار للزخارف أو التوريقات، وقد بدأ هذا النموذج فى واجهة توردسياس. أما القطاع الثانى الأفقى فى القطاعات الثلاث الرأسية فهو عبارة عن عقود مفصصة زخرفية تعلوها معينات. ويضم القطاع الطولى المركزى عقودًا متعددة الخطوط ترجع إلى جذور موحدية وذلك طبقًا لنمط تم اتخاذه فى البائكة الموحدية فى صحن الجص، كما نرى الشىء نفسه فى منارة سان خوان دى غرناطة، ومنارات فى ملقة Archez و Salares وتلمسان وأغادير. وبين الأعمدة نرى تروسًا لحصون وأسودًا مقعية فى تبادل مع تروس الجماعة ذات رءوس التنين، ويتكرر هذا فى معينات عقود القطاعات الطولية الجانبية. وتكتمل العناصر الزخرفية بعبارات مكتوبة بالكوفية بين الأعمدة، ورغم أن هذه تتوافق مع أنماط استنبطها الموحدون فإنها تظهر فى الزخارف الجصية القشتالية ابتداء من بناء دير لاس أويلجاس ببرغش، وهى عبارات تشير إلى أن "الملك لله وحده" (لوحة مجمعة . ٥ ٢). وبالنسبة للعقود الجانبية تم إعداد قواعد وأبدان من الرخام وتيجان وحليات متموجة، كما أن التيجان مركبة (لوحة مجمعة ٥، ٦) تقليدًا للنماذج الموحدية الأكثر بساطة فى المدينة، وهذا ما نجده أيضًا فى توردسياس.

توجد النوافذ فى القطاع الثالث حيث النافذة الوسطى منها ذات عقد ثلاثى مفصص، وعقد مزدوج لكل من النافذتين الجانبيتين، ويصحب ذلك زخرفة من الزليج،

وأعمدة ترجع إلى عصر الخلافة أعيد استخدامها. يوجد بالعقود الثلاث المركزية مسننات منقولة عن الخيرالدا (النوافذ)، أما العقود الجانبية فهى مدببة وبذلك تذكرنا بعقود قصر تورديسيلاس وبالقطاع العرضى الثانى فى برج الذهب. ويتوج القطاع الثالث هذا إفريز عريض من الزليج ذو نقوش كتابية كوفية من النمط الغرناطى، وتضم النقوش عبارات "لا غالب إلا الله" ثم نراها بعد ذلك بوقت قصير (١٣٦٥م) فى عتب بوابة مارستان غرناطة لمحمد الخامس. وحول هذه النقوش الأخيرة يحدثنا جومث مورينو بالإشارة إلى أنها نقوش كوفية يمكن قراءتها من الأعلى إلى الأسفل والعكس، كما يجب أن نلاحظ أن النقش الكتابى المذكور بالأسلوب نفسه نجده قبل ذلك بأربعة أعوام فى واجهة ألكاثار دى إشبيلية، الأمر الذى يؤكد الفكرة القائلة بأن العرفاء الغرناطيين هم الذين قاموا بهذه العملية الزخرفية. أما خيستوسو فيصف لنا النقش الكتابى الإشبيلى قائلاً: " إنه يتضمن أشرطة من الزليج ذات لون الكوبالت على خلفية بيضاء ويتكرر هذا ثمانية مرات، بقدر أربعة باللون الأزرق من اليمين إلى اليسار وعكس ذلك نجد شعار بنى الأحمر: "لا غالب إلا الله".

هناك نقش كتابى قوطى آخر يحيط بالنقش الكوفى، يحدثنا عن أن الملك بدرو ملك قشتالة وليون "أمر ببناء هذه القصور والواجهات التى ترجع إلى عام ١٣٦٤-١٤٠٢". وفى نهاية المطاف، نجد الواجهة وقد أحيطت بإطار عبارة عن إفريز عريض من المقربصات (لوحة مجمعة ٥، ٥) رائع الإخراج ويحمل بصمات فنية طليطلية أكثر منها غرناطية، ثم نجد على عقوده (أى الإفريز) المطموسة عبارات بالكوفية هى "الحمد لله". أضف إلى ذلك هناك الشعار الخاص بالجماعة المسيحية، ثم يتوج كل هذا الرفرف ذو الثلاثين كمرة المنحنية إلى الجهة العليا، وجاءت المكونات الزخرفية هنا موائمة للذوق الغرناطى، وهذا ما نجده عندما نقارنها (أى الكمرات) بمثيلاتها فى رفرف واجهة قصر قمارش بالحمراء. ويوجد على جناحى الرفرف الإشبيلى مقربسات (modillon) قوية ذات مقربصات داخلها من الصنف نفسه، وهى قطع كانت تستخدم

فى تتويج الأكتاف المشيدة من الآجر، وتقوم بدور الإطار للواجهة بالكامل، وهنا يمكن مقارنتها بما نجده فى واجهة مدرسة بوعنانية بفاس (لوحة مجمعة ٤، ٥) التى تسبقها زمنياً ببضع سنوات، غير أن الاختلاف الذى نجده فى الحالة الإشبيلية هو أن الأكتاف تنبت من أعمدة الرخام ذات التيجان الملساء والمركبة، وربما كانت تيجاناً موحدية جرت الإفادة منها أو أنها تقليد لقطع ترجع إلى القرن الثانى عشر.

صحن الوصيفات:

بعد أن نعبر الانحناءين فى دهليز البوابة نبلغ الصحن الرئيسى للقصر من خلال البائكة المجاورة، وهو عبارة عن مستطيل ضخم ٢٧،٥٠×٢١،٧١م بما فى ذلك البائكات، فدونها نجد الفراغ الرئيسى للمستطيل ٢٠،٥٠×١٤،٨٠م، مقابل ٣٣×١٨-١٩م، وهو المقاس القياسى للحدائق العربية ذات التقاطعات ابتداء من القرنين الحادى عشر والثانى عشر، حيث نجده فى "منزل التعاقدات" بالألكاثار الإشبيلى. كما تختلف هذه الفراغات عن غيرها بوجود بوائك أربع فى القصر الإشبيلى، وهو أمر غير معهود سلفاً، إلا أنه تم الحفاظ على مجموعات العقود فى البوائك بمعدل سبعة فى الأضلاع الكبرى وخمس فى الصغرى (لوحة مجمعة ٦، ٩) حيث العقود المركزية فيها هى الأكبر والأعلى، وعندما ننظر إلى البائكات كل على حدة نجدها تستوحى بائكة صحن الجص وبوائك صحن قمارش بالحمراء وكذلك مجموعة العقود الخمس فى صحن التقاطع "بمنزل التعاقدات" والبرطل والسراى الشمالى بجنة العريف. كما نجد أن العقود كلها مفصصة مع بعض التدبيب، وكانت العقود المركزية تتكئ فى البداية على دعائم أو أكتاف من الآجر نقلاً عما هو موجود فى بائكة صحن الجص التى فيها تم استقاء البائكة الخالية من الإفاريز الخاصة بكل عقد التى كانت من سماء بوائك الحمراء، وكانت تتطلب وجود مجموعة من المعينات تبدأ عند منبت العقد حتى الخط

الأفقى للطنف العام (لوحة مجمعة ٦، ٥). أدت عمليات الترميم التى جرت خلال القرن السادس عشر إلى إحلال الأعمدة الحالية المزدوجة محل الأكتاف، وهى أعمدة من الرخام تحمل بصمات عصر النهضة، وهنا تتركنا هذه الأعمدة دون أن ننزع الشك باليقين حول ما إذا كانت سابقة عليها أعمدة من تلك الأعمدة التى أعيد استخدامها فى القصور العربية بالألكاثار حيث نقل أغلبها إلى الحدائق، غير أنه من السهل تحديد أماكنها فى مناطق أخرى بالمدينة. هناك الاحتمال الآخر وهى أنها كانت دعائم من الآجر والجص توافقًا مع صحون المنازل المدجنة الطليطلية الكبرى - وكذلك الإشبيلية - المعاصرة لتلك الفترة، ومن أمثلة ذلك ما نراه فى "منزل أوليا" وقصر آل قرطبة بإستجَة، ونرى الشىء نفسه فى منازل أكثر تواضعًا مثل منزل "كاميانا" ومنزل فرسان شنت فى قرطبة. ويلاحظ الأمر نفسه فى جميع القصور الطليطلية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، وربما ينضم قصر توردیسیاس إلى القائمة آخذين فى الحسبان الدعائم التى توجد فى الزاوية اليمنى للمصلى "الذهبى".

استنادًا إلى الصحون ذات الدعائم وأخذًا فى الحسبان الموروث القليل الذى جاءنا من القصور (لوحة مجمعة ٥-١) ماعدا "منزل أوليا" (٥) من المستحيل أن نجد شيئًا يشبه قصر بدرو الأول. ويضم اللوحة مجمعة عملية تحليل بعض النماذج، ففى طليطلة يبدو أن الصحن المربع ذا الدعائم بمدينة الزهراء (١) له أصداؤه حتى ذلك الحين فى منطقة المركز بالقصر خلال القرن الثالث عشر، ويتجلى ذلك فى دير سانتا كلارا لاريال (٢) الذى لا يقع على مسافة بعيدة من الحصن القصر المسمى "جاليانا" (٣)، حيث نجد أن نمطه المكون من خمسة عشر فراغًا مسبوق بصحن دون بوائك ومحاط بثلاثة أرصفة. وإذا ما تحدثنا عن المخطط المستطيل للصحن والمصحوب ببوائك أربع ذات دعائم، وأخذنا فى الحسبان الترتيب الزمنى، لوجدنا قصر توردیسیاس هو خير مثال على ذلك حيث إن الصحن الحالى "صحن برخيل" (٤) (٤-١) ربما كانت له دعائم من الآجر والجص حلت محلها الدعائم الحجرية الحالية، وعودة

إلى طليطلة لنجد أن عمليات الترميم الحديثة قد خلّفت عدة تساؤلات قوية تتعلق بصحون "منزل ميسا" (٧) و "ورشة المورو" وقصر آل طليطلة بدير سانتا إيزابيل لاريال (٨) والقصر الذى أطلق عليه "قصر الملك السيد بدرو"، حيث من المفترض أن يكون النموذج السائد هو ذلك الخاص بقصر "فوينسا ليدا" الذى يعود إلى القرن الخامس عشر (٩)، غير أن صحن الدير المربع الذى نجده فى بعض الأديرة مثل "جوا والوبى" (إبداع طليطلى يرجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر) (١٠) وسانتا كلارا لاريال دى طليطلة (٢) (صحن ذو خطوط غير منتظمة) يجب أن يحظى بمعالجة أخرى. ففى إستجة نجد أربع بوائك ذات دعائم فى قصر آل قرطبة (٦) وهى فوضوية المواضع بعض الشىء فى المخطط، نجد أيضًا قصر/ مستشفى أنتنا فى ألكالا دى إينارس (١١)، وصحن موتيرى دى كارديناس فى أوكانتا (١٢) ويشبه هذا الأخير صحن ألتاميرا دى توريّخوس الذى زال من الوجود وكان يرجع إلى القرن الخامس عشر، وهذا يتخذ نبراساً له قصر فوينساليدا بطليطلة (٩)، ومن المعروف أن الحالات الثلاث تضم سلالم تشريفات كبيرة غير معروفة حتى الآن، كما كانت تقيم أبراجًا بارزة عن جسم السور فى زوايا الواجهة، وتقودنا هذه المبانٍ أو تمهد لظهور قصر الكاردينال فونسيكا بألكالا دى إينارس ذى الأسلوب الخاص بعصر النهضة (١٣، ١٣-١) وقصر كارلوس الخامس فى ألكاثار بإشبيلية (١٤) حيث إن كلا هذين القصرين يضم صحنًا به أربع بوائك.

نعود مرة أخرى إلى صحن الوصيفات لنجد أن الترميمات التى جرت خلال عصر النهضة لم تكد تؤثر على طبقة الجص من المعينات التى نجدها فى بوائك تنسب تقنيًا إلى العرفاء الإشبيليين، وهى الطبقات الكائنة فى النصف الأيمن من المحور الذى يبدأ عند صالون السفراء، أما التى نجدها فى النصف الأيسر فهى من لدن عرفاء طليطلة والدليل على هذا وجود السعفات المزهرة وقبضات الأيدى التى تمسك ببعض النباتات، مثل تلك التى نرى بداياتها فى معبد الترانستو (لوحة مجمعة ٦، ٧)

وإذا ما بحثنا عن إسهامات الجصّاصين الغرناطيين نجدها فقط فى الصالة المربعة لصالون السفراء، ورغم ما تعرضت له بعض الأشكال الزخرفية الأصلية فى القصر لبعض التحريف ومع هذا فإن هذا التعديل يعتبر جيداً وخاصة فيما نراه فى الإفاريز التى تضم نقوشاً كتابية بالكوفية وتوجد فى قطاعين فوق البوائك، وقد قرأ أمادور دى لوس ريوس عبارة "الحمد الله على نعمه" (نرى هذه العبارة فيما يعتقد أنه بوابة الغفران الموحدية بالكاتدرائية الإشبيلية والزخارف الجصية فى سيد أبى مدين بتلمسان ١٢٣٨م ودهليز قصر تورديسياس)، ونجدها أيضًا فى إفريز البوائك الداخلية مع ملاحظة وجود سلاسل ذات أسلوب موحدى (لوحة مجمعة ٦، ٦) لازال من الممكن رؤيتها فى صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية ومنزل أوليا وقصر آل قرطبة دى إستجة. تتصل بوائك الأضلاع الكبرى بصالات التشريفات المجاورة لها مباشرة من خلال عقود نصف أسطوانية بها واجهات جميلة من الجص، نلاحظ أن الواجهة اليسرى (لوحة مجمعة ٦، ٣) تضم عناصر غرناطية تتمثل فى ثلاثة نوافذ ذات عقود نصف أسطوانية، والقطاعات المستطيلة تحمل زخارف ذات أسلوب يميل إلى "الطبيعية"، تضم الواجهة الإشبيلية الكائنة فى الجهة المقابلة (لوحة مجمعة ٦، ١، ٤) جديداً وهو النوافذ ذات العتب والمعينات المرتبطة بعقود ذات "ستائر" على الطراز الإشبيلى، وهى متكررة كثيراً فى الإفاريز الجانبية وكذا طبقات الجص الجانبية، أما الدلفة الخشبية للبوابات فهى تقع على أعتاب بارزة مزخرفة بالمقربصات سيراً فى هذا كله على الموروث الغرناطى (لوحة مجمعة ٦، ٢، ١٢-١). ورغم أن واجهة المدخل إلى صالون السفراء (٦، ٢) مختلفة فى التصميم، فإنها يمكن أن تنسب لعرفاء طليطليين ومعها المصابيح الخشبية للباب (لوحة مجمعة ٧، ٢، ٣) حيث تعاود الظهور من جديد الأطباق النجمية ذات الاثنى عشر طرفًا والثمانية من الصنف الطليطلى ابتداء من ظهورها فى أبواب (ترجع إلى القرن الثالث عشر) فى لاس أويلجاس فى برغش) (لوحة مجمعة ٧، ١). ويضم أحد النقوش الكتابية القوطية إشارة إلى

عـام ١٣٦٦م وإسـهـام النجـارين الطليطليـين. ويبلـغ ارتفـا ع العـقـد ٣٠،٥م×٨٤،٣م عرضًـا، وأبرز ما فيه الزخارف الجصية فى بطنه وهى التى سنراها فى موضـع آخر. وتستند الدلف على أعقاب جميلة من الرخام المكفتة فى الأرضية (لوحة مجمعة ٦، ٤-١)، ومن عناصـر الزخرفة الهندسية نبـرز بعض الوزرات المكسيـة، وقد جرت عليـهـا ترميمات كثيرة. تبرز إحدى بوائك صحن الوصيفات بملامحها الشديدة الطابع الغرناطى وبها أطباق نجمية من ثمانية شبيهة بالسابقة رغم اختلافها معها فى بعض الوجـوه (لوحـة مـجـمـعـة ٧، ٤) كمـا نجـدها - أى الأطبـاق - مـتكررة، مع بعض التحـويرات، فـى المصلى الملكى بقـرطبـة (١٣٧٢م) وربما كـانت أصـول هـذه الأشكال الزخرفية منطقة المغرب Magreb والدليل على هذا وجود بعض الوزرات المشـابهة فى ضـريح "أبو الحسن" فى شـالا بالرباط ومدرسـة Sahrij وبوعنانيـة حيث انتقلت إلى صالة الأختين فى قصر بهو السبا ع بالحمراء.

صالون السفراء والصالات الملحقة (لوحة مجمعة ١ ، ٢) :

يتسم الصالون بأنه ذو مخطط مربع، على شاكلة صالات الاستقبالات الرسمية أو "القباب" فى العمارة الناصرية الغرناطية. ويبلغ طول ضلع هذا المربع ٨٠،٩م. أما ارتفـاعـات الحوائط المغطّاة بالرفـارف الجصية فلم تكن تتجاور قديمًـا الـ ٨٠،٨م، إضافة إلى السقف الذى كان "قبة" من الخشب أو الجص، حيث حلت محله "القبة" الخشبية الحالية عام ١٤٢٧م وقد نفذهـا العرّيف الكبير للملك السيد دييجو رويث حيث ارتفع بها إلى ثمانية عشر مترًا، وفى هذا نوع من المنافسة مع قبة برج قمارش فى الحمراء (لوحة مجمعة ٧-١، ١، ٤، ٥، ٦). ومن المؤكد أن هذا العريف لم تغب عن ذهنه "القباب" المقربصة فى الحمراء، ذلك أن قاعدة هذه "القبة" تقوم على بنية مكونة من شكل نجمى من ثمانية أطراف من المقربصات داخل مربع، وهى عبارة عن فسحة، فيها بعض التحرر، "لقبة" صالة بنى سراج فى قصر بهو السباع. والاحتمال قائم فى

أن "القبو" الأصلى لم يكن يتجاوز فى ارتفاعه عن الأرض أكثر من ١٣ أو ١٥م، وهو ما عليه صالة العدل فى ألكاثار. توجد فى قبة دييجو رويث ذات الهيكل المكشوف apeinazado والمدهونة بماء الذهب واللونين الأحمر والأزرق، طبق نجمى من ١٢ طرفًا عند المفتاح وتمتد أطراف بين الخطوط السابقة. وقد انتقل هذا النموذج إلى بعض القباب المدجنة اللاحقة مثلما نجده فى توريخوس وبالتحديد فى سلم قصر ألتاميرا وهى الآن فى المتحف الوطنى للآثار (لوحة مجمعة ١٧-١، ٢) وفى إشبيلية سلم منزل بيلاتوس (لوحة مجمعة ١٧-١، ٣).

وإذا ما استثنينا قبة الصالون وبحثنا عن جوانب أخرى تلفت النظر بشدة لوجدنا أنها تتركز فى الحوائط الثلاث فى الداخل المتوجه بثالوث من العقود الحدوية (٤،٠٤×٣،٠٥م ارتفاعًا) وإفريز مشترك يحمل بصمة عصر الخلافة، وكلها داخل عقد كبير نصف أسطوانى، وهو عقد عاتق يذكرنا بالنظام البيزنطى القديم الذى يمكن أن نلمحه فى بوائك قبة بيابثيوسا فى المسجد الجامع بقرطبة. وتضم طبلة العقد العلوى نوافذ ثلاثة نصف أسطوانية ذات تشبيكات. هناك إفريز يشكل جزءًا من القطاع الزخرفى الثانى، الذى يقع على ارتفاع ٦،٢٠م، ويضم الإفريز إحدى عشرة نافذة زخرفية فى كل حائط، كما نجد إفريزًا آخر يضم أطباقًا نجمية من ١٢ طرفًا مرتبطة بأشكال مثمنة حتى ارتفاع ٨،٨٠م، حيث يبدأ بعد ذلك الجزء الذى أضيف خلال القرن الخامس (لوحة مجمعة ٨). تضم النوافذ تشبيكات من ١٦ طرفًا شبيهة بما نجدها فى واجهة صالة باركا المؤدية إلى صالون قمارش بالحمراء، كما توجد عبارة "لا إله إلا الله" مثلما هو الحال فى الحمراء. ويتسم منكب عقود النوافذ النصف أسطوانية باللامركزية، ويندرج الأمر نفسه على النوافذ الزخرفية التى رأيناها لأول مرة فى جنة العريف، ويلاحظ أن الزخارف الجصية تبنت عند الإفاريز القائمة فوق الوزرات المكسّاة، وهى إفاريز تضم فراغات مستطيلة مخصصة للنقوش الكتابية الكوفية، فيها مديح للملك السيد بدرو، وتتكرر فى المكان نفسه على حوائط بائكات

صحن الوصيفات "المجد للسلطان بدرو، نصره الله وأعزه"، وإلى هذه المستطيلات تضاف ميداليات عليها تروس قشتالية بما فى ذلك الترس الخاص بالجماعة "Banda، تغطى التوريقات باطن العقود الحدوية، وهى ذات أسلوب متكامل مكون من السعفات وخطاطيف أو لفائف فى لوحة مجمعة سلسلة على امتداد انحناء العقد، ويجب أن نشير إلى أنها تنسب إلى الجصاصين الغرناطيين الذى قاموا بتنفيذ الأعمال على الحوائط (لوحة مجمعة ١٠، ٦).

يمكن أن نرى مثيلاً للواجهات الخارجية للعقود الثلاث للصالون، مع تنويعات ملحوظة، فى الصالات المستطيلة المحيطة بها مثل تلك التى توجد فى الجهة اليمنى التى نطلق عليها صالة الإشبيليين والطليطليين، ثم الصالات الكائنة فى كل من الجهة اليسرى وفى العمق، وجاءت التسمية من منطلق أن العرفاء الإشبيليين والطليطليين هم الذين قاموا بأعمال الزخرفة، ويلاحظ أن الصالة الأولى هى التى تصلح لأن تطلق عليها هذه الصفة حيث تضم ثلاثية من عقود حدوية قام بتنفيذها عرفاء محليون مولعون باستمرارية الموروث الموحدى المحلى. وبالنظر إلى الزخارف الجصية الخاصة بالجهة الداخلية لواجهات صالون السفراء لا تحمل أية بصمات موروثة غير تلك الغرناطية، ففى الصالة الإشبيلية نجد العقود الحدوية ذات السنجات والبراذع الخاصة بالعقود والطبلات والمناكب، كلها تحمل بصمة عصر الخلافة بما فى ذلك العقد الكبير الذى يضم العقود السابقة حيث يلاحظ به مسحة من الشكل الحدوى المرتفع فى داخل الصالون (لوحة مجمعة ٩، ١). هناك فراغات مستطيلة نجدها فى الإفاريز التى تطوق العقود، ومعها أشكال زخرفية مثل اللفائف والسعفات الملساء فى تبادل مع الميداليات المفصصة التى تحمل تروساً قشتالية، وتوجد فى النوافذ الثلاث العليا تشبيكات من عشرة أطراف أوسطها تحمل شعار "الملك" أو "الملك لله وحده" أما طبلات العقد (١٠، ١) فتضم لفائف وبها ما يشبه ثمرة الفلفل وفى الوسط محارة صغيرة مقلوبة Venera، وخلفية هذه العناصر زخارف جصية على لوحة مجمعة

سعفات مدببة ذات طراز موحدى لا نجد مثيلاً لها فى صالون السفراء. ويمكن أن يضم التكوين المعمارى للواجهة التى وصفناها - عقوداً ثلاثة متساوية والعقد الذى يضمها والنوافذ فوق العتب - تأثيرات غير مباشرة من الفن الموحدى، ومردّ حكمنا وجود أصول هى نوافذ المنارة فى مسجد الكتبية بمراكش (لوحة مجمعة ٢، A) ، وقبل أن نخرج من هذه الصالة نرى أمام الواجهة التى وصفناها أخرى من الجص لعقد يؤدى إلى صحن العرائس (لوحة مجمعة ٩، ٢)، وهى واجهة تضم إفريزًا عريضًا به أشكال حيّة، سوف نتحدث عنها فيما بعد، وارتفاع العقد حتى الإفريز يبلغ ٦٨،٥م× ٢م عرض. إنها واجهة جميلة، وربما سارت على شاكلة واجهات محاريب بعض المساجد التى كانت قائمة فى المدينة وكانت تضم مجموعة من النوافذ الزخرفية فى القطاع العلوى، كما أنها تنقلنا إلى نوافذ محاريب مسجد تنمال ومسجد الكتبية حيث بدأت هناك عملية التناوب بين النوافذ ذات العقد نصف الأسطوانى والعقد المتعدد الخطوط مع اختلاف كذلك فى الأحجام.

توجد أشرطة زخرفية بين العقد النصف أسطوانى - الوحيد المضلع من نوعه ذو الأسلوب الناصرى الذى نجده فى القصر - والنوافذ وكذلك الإفريز، وكلها تضم نقوشًا كتابية قرأها أمادور دى لوس ريوس وتقول "مالك لا يقارن، ابن سلالة الملوك حفظه الله". تضم العقود المطموسة ذات الخطوط المتعددة إلى عبارات بالكوفية "لا إله إلا الله" و "الحمد لله"، كما تحيط بالواجهة كلها عبارات تشير إلى وحدانية الله والملك له وحده. وبالنظر إلى تشبيكات النوافذ الثلاث نجد أن الشكل النجمى المكون من ستة أطراف هو السائد، ويبدو أنه موروث طليطلى ابتداء من معبد سانتا ماريا لابلانكا، نرى أيضًا سعفات مزهرة وملساء، وملساء ومدببة فى بطن العقد (لوحة مجمعة ١٠، ٣) وهى زخرفة على الأسلوب القديم الموروث عن الموحدين، هذه العناصر الزخرفية تسبق زخارف بواطن العقود الأخرى الكبيرة والموجودة فى المصلى الملكى بقرطبة، وعلى الحواف تتكرر عبارة "الملك لله" و "الحمد لله"، غير أن هناك رؤية مختلفة لهذه الواجهة نجدها فى صحن العرائس (لوحة مجمعة ٩، ٣).

نلاحظ أن الزخارف الجصية فى الصالة اليمنى تسير على الأسلوب الإشبيلى التقليدى الذى بدأت تتضح خطوطه فى صالة العدل بصحن الجص فى ألكاثار دى إشبيلية، وتختلف زخارف الصالة اليسرى اختلافًا بيّنًا فى الزخارف وتقنية العمل (لوحة مجمعة ١١) حيث نلاحظ التأثير الطليطلى فيها من خلال الخلفية الزخرفية الجصية المكونة من سعفات مدببة موحدية الأصول التى بدأت تأخذها طليطلة ابتداء من القرن الثالث عشر، ومع هذا فإن العناصر المعمارية المليئة بمفردات ذات أصول ترجع إلى عصر الخلافة (هى التى نسبناها إلى الإشبيليين) فرضت نفسها فى خلفية الواجهة ذات العقود الحدوية الثلاثة، ويلاحظ هنا أن الأمر يسير على هدى صالة الإشبيليين من حيث وجود العقد الحدوى الكبير، الذى يضم تحته ثالوثًا من العقود وقد انتشرت فيه تلك العبارة التى أصبحت لصيقة بالفن الطليطلى ابتداء من القرن الثالث عشر، التى تتحدث عن السعادة والهناء.

وقد قرأ أمادور دى لوس ريوس عبارة فى الشريط العريض الذى يطوق العقود الثلاث تتحدث عن مديح لهذا المدخل وأنه علامة دائمة على الكمال والرفعة، وهى عبارة مكتوبة بحروف على الطريقة الطليطلية (زخارف سانتا كلارا لاريال ومعبد سانتا ماريا لابلانكا وقصر توردسياس). نجد الشعار القشتالى الخاص بجماعة "باندا" فى الوسط، تحيط به ميدالية من فصوص أربعة، وهو شعار داكن اللون على خلفية بيضاء، كما نجده - أى الشعار - فى ميداليات فى الأطراف بها أشكال أسود وحصن مكون من أربعة أجزاء. وفوق النوافذ الثلاث نجد الشعار المكتوب بالكوفية "الحمد لله" فى الوسطى وكذلك طبقًا نجميًا من ثمانية أطراف على التى فى الأطراف، ويتكرر الشيء نفسه فى صالون ميسا بطليطلة. ومن الأدلة الإضافية على وجود الأسلوب الطليطلى يمكن مقارنة طبلات العقد الكبير لهذه الصالة (لوحة مجمعة ١٠، ٢) بمثيلاتها التى نجدها فى الصالة الإشبيلية (لوحة مجمعة ١٠، ١)، هناك عقد الخروج من الصالة الطليطلية وهو ذو واجهة داخلية يبلغ ارتفاعها ٦٩،٥م، وخلافًا لما

عليه مدخل صحن الوصيفات، نجده يحمل الأسلوب الطبيعى الذى عليه المنازل الطليطلية الكبرى ومعبد الترانستو، وهذا ما لاحظناه فى السنجات الخاصة بباب المدخل إلى القصر (لوحة مجمعة ١١، ١، ١-١). يتوافق القالب المعمارى بمكوناته بشكل كبير مع ما عليه الواجهات الغرناطية حيث النوافذ الثلاث ذات العقود الثلاث نصف الأسطوانية والنافذة المطموسة فى الجوانب وتغطى الطبلات وما بين النوافذ والأشرطة والإفريز العلوى مجموعة من العناصر الزخرفية عبارة عن لفائف ذات أوراق العنب والصنوبر، كما تضم التروس الملكية فى أربعة مستطيلات فى الأطراف. تضم النوافذ الوسطى تشبيكات من ١٠، ١٢ طرفًا، نجدها أيضًا فى ورشة المورو ومعبد الترانستو، ورغم هذا فإن الأسلوب المتبع غرناطى طبقًا لما نراه فى الغرفة الملكية بغرناطة وكذا "منزل خيرونس". هناك شريط ضيق يحيط بالواجهة ويضم نقوشًا كتابية كوفية "الحمد لله"، "المُلك لله" على الطريقة الطليطلية التى بدأت هناك فى الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر، وكذا فى دير لاس أويلجاس ببرغش والقصر الأسقفى فى قونقة إضافة إلى ورشة المورو.

صالة الطواويس:

تعتبر الواجهة التى أضيفت إلى صدر صالون السفراء تنويعة أخرى من الواجهات ذات العقود الحدوية الثلاث، حيث نرى من جديد ملامح الأسلوب الطبيعى الطليطلى وخاصة فى الطيور وخاصة النسور سواء وحدها أو فى مشهد صيد لكائنات ذات أجنحة غير قادرة على الدفاع عن نفسها وقد رسمت المناظر كلها على لفائف توجد فى الإفريز العريض المحيط بالعقود الحدوية الثلاثة، إنها تكوينات طليطلية نستطيع أن نعثر عليها فى أكثر من مكان مثل العقد الجنزى - من الجص - فى كنيسة سان أندرس وعقد الأسقف فى المنزل المدجن الكائن فى **Bajada(de)SJusto** ومنازل ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر. وتضم طبلات العقد الحدوى

الكبير أشكال طواويس ذات ذيول طويلة نرى مثيلات لها فى أماكن مشابهة مثل "قصر الملك السيد بدرو" بطليطلة وصحن برخيل بقصر توردبسياس، وفى زخارف جصية أخرى مصدرها قصر فوينساليدا دى طليطلة، وبالنسبة للأشكال الأيقونية نجد النسور بمفردها وهى مفرودة الأجنحة وهى تنقر بوحشية فرائسها، هذا المشهد له أصول فى الفن الإسلامى هى حوض شاطبة (A) والرسوم التى نراها فى كنيسة سان رومان بطليطلة وزخارف جصية فى صحن دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش (B) ، (C) وكذلك فى أشكال زخرفية أخرى طليطلية ترجع إلى ق ١٤ (D) ،

الأشكال الحية فى الصالات اليمنى واليسرى في صالون السفراء:

إذا ما استثنينا فى هذه الصالات واجهاتها والوزرات المزججة، التى نشك كثيراً فى نسبتها إلى المبنى الأصلى (ق ١٤) لوجدنا أنها - أى الصالات - تبتعد عن الأسلوب الزخرفى التقليدى فى غرناطة حيث جرت زخرفة صالون السفراء على أساسه، وهو أسلوب يقتصر على زخرفة القباب الخاصة بأبراج الحمراء مثل البرطل والسراى الكائن فى الجهة الشمالية لجنة العريف وبرج قمارش والقباب الخمس التى نجدها فى قصر بهو السباع. والأمر الطبيعى، ابتداء من صالة العدل فى صحن الجص بإشبيلية، هو أن الحوائط ملساء حتى الأجزاء العليا، باستثناء الواجهات والعقود، وفى الجزء العلوى نجد الإفاريز الجصية ذات الأشكال الحيوانية وذات التنوعات الزخرفية، وهذا هو الأسلوب الأكثر تقشفًا الذى يشير إلى أصول موحدية، وأخذنا نطلق عليه الأسلوب شبه المتكامل الذى بدأ فى الغرفة الملكية بغرناطة القرن الثالث عشر. نجد إذن أن الصالات الملحقة بصالون السفراء مزخرفة بإفاريز علوية عرضها ٠،٨٢م ومرتفعة عن الأرض بمقدار ٦٨،٥م بها زخارف من أشكال حية مرسومة فى ميداليات ذات ستة عشر فصًا قطر كل ٠،٥٢م وأخرى ذات أربعة فصوص وأربع زوايا، حيث يبلغ العدد الإجمالى ٢٦ فى كل صالة وترتبط هذه

الوحدات بعقد على شكل ثمار الأناناس وورود وأطباق نجمية من ثمانية أطراف، وتتغير العناصر الزخرفية من صالة لأخرى (لوحة مجمعة ١٣،)، يمكن العثور على هذا الصنف من التكوينات الزخرفية فى دهليز قصر تورديسيّاس حيث يلاحظ فى هذه الأخيرة أن الأشكال الحية ترتبط بالموضوعات المشتركة العربية المسيحية، ومع هذا فإن وجودها لأول مرة نعثر عليها فى زخارف جصية فى قباب صحن دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش، وهى عناصر مصحوبة بزخارف هندسية وأشكال حية مدجنة منبثقة من المنسوجات والمشغولات العاجية العربية. هناك مثال آخر من هذا الصنف يرجع إلى ق ١٣ فى قصر الأسقف بقونقة.

ترك الطليطليون فى الصالة اليسرى، على الإفاريز، موضوعات مسيحية دون أية رابطة فيما بينها، وربما اجتمعت اثنتين اثنتين (لوحة مجمعة ١٣، من ١ إلى ٩) وهنا يمكننا أن نلمح حصونًا وخيامًا ومراكب تزين مقدماتها شرافات مدببة، نجد ملوكًا وملكات متوجين يشاهدون مسابقات واحتفالات فروسية ومشاهد تطبيق عقوبات ومصالحات. وفى إحدى الميداليات نجد ملكة وملكًا يمتطيان صهوة جواد واحد، وفى مشهد آخر هناك سيدة إلى جوار حصن تنتظر عودة عزيز عليها، ومحارب يحمل ترسًا يبدو أنه من جماعة "باندا"، ولا شك أن هذه الأشكال مستوحاة من "الحولية الطروادية"، ويلاحظ أن جميع المشاهد باللون الأسود ولا يمكن لنا أن نربطها بالفن المصرى القديم طبقًا لنظرية بيلاثكيث بوسكو أو بالعناصر الأسطورية طبقًا لرؤية جيريّرو لوبيوّ، وتسيطر روح الفروسية على مشاهد المسابقات (لوحة مجمعة ١٤، ١) وغيرها التى نجدها فى إفاريز الصالة اليمنى التى تولى أمرها العرفاء الإشبيليون حيث نجد مشاهد التشريفات والكيماويين (لوحة مجمعة ١٥، ٤) والقنص (لوحة مجمعة ١٦، ٣، ٤، ٥) ولا نعدم المشهد الذى يبدو أنه تمثيل دنيوى للقديس خورخى (لوحة مجمعة ١٥، ١) وملك يشعر بالعطش (لوحة مجمعة ١٤، ٦) وأزواج من عازفى "الجنك "arpista كل فى مواجهة الآخر، على الطريقة الإسلامية. ومن المشاهد البارزة

ما نراه فى الميداليات الأربع ذات الاستامبات المتعلقة بعالم "المتوحش" Salvaje (لوحة مجمعة ١٦، ١، ٢)، حيث نرى فى المقام الأول فارسًا مسلحًا يطارد ذلك "المتوحش" الذى يحمل معه على المطية سيدة اختطفها، ثم نجد بعد ذلك الفارس نفسه وهو عائد ويحمل فى يده رأس المتوحش يقدمها لسيدة جالسة. ويبدو أن هذا الموضوع هو نفسه الذى نجده فى الـ Capulin الأيمن فى صدر صالة العدل بصدر بهو السباع بالحمراء (لوحة مجمعة ١٦، ١-A)، وهناك احتمال كبير فى أن يكون كتاب "الحوليات الطروادية" هو مصدر إلهام هذه المشاهد، حيث نرى ذلك واضحًا عندما نقارن الأشكال الإشبيلية (لوحة مجمعة ١٤، ٥، ٤-A) باللوحة مجمعة (٤، B) فى الحوليات المذكورة، كما نجد الشيء نفسه فى المصنوعات العاجية فى بلاد الغال (ق ١٤)، إضافة إلى بواعث فنية أخرى أساسها ألعاب تزجية الوقت ومشاهد احتفالات علية القوم والقنطور الذى يسيطر على الجو العربى أو المسيحى، حيث نشهد هذا فى الأسقف الخشبية المدجنة (ق ١٤، ١٥) (لوحة مجمعة ١٥، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، A)، ثم انتقلت هذه المشاهد إلى السيراميك المزجج فى الحمراء خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر (لوحة مجمعة ١٥: ٢، ٣، ٦) وفى هذا المقام يجب أن ننظر إلى الدهانات المسيحية التى تحمل البصمة المدجنة التى درسناها فى صالة العدل بالحمراء على أنها عنصر تكميلي ومثال رائع لهذه المرحلة الفنية التى يتجلى فيها الأسلوب الخطى للفن القوطى. تصل هذه الحيوية وهذا التنوع الذى عليه جميع هذه المشاهد التى تضم أحيانًا شخصيات على شاكلة إسلامية متحالفة مع المسيحيين، التى نراها بوضوح فى الزخارف الجصية بقصر سوير تاييث الطليطلى، نقول تصل إلى الشخصيات العشر ذات الشكل الإسلامى وهى منخرطة فى حوار شائق فى الـ Capulin المركزى لصالة الحمراء المذكورة، والأساس التصويرى الذى عليه هذا المشهد هو الأيقونات التى نراها تصور الاجتماعات الخاصة بالمجالس الأسقفية الطليطلية، فى صورة منمنمات تضمها مخطوطات فى المكتبة الوطنية

بمدريد. وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن الإفاريز الخاصة بالصالتين المجاورتين لصالون السفراء محفوفة أو متوجة بأفاريز مقربصات بها أشكال خاصة بالتروس القشتالية (لوحة مجمعة ١٦، A) .

التشبيكات المدجنة الإشبيلية:

ولدت التشبيكات المدجنة الإشبيلية في صالة العدل وقصر بدرو الأول، غير أن التشبيكات السابقة عليها هي تلك الخاصة بنوافذ الواجهة الكائنة خلف البائكة الموحدية في صحن الجص (لوحة مجمعة ١٧، ١)، ومع هذا نجد جومث مورينو يرى أنها نتاج أعمال ترميم، ثم تليها تشبيكات واجهة صالة العدل (٢)، (٤) حيث نرى الأولى في منزل خيرونس بغرناطة (ق ١٤)، أما الرسم الخاص بالثانية فقد سبق أن رأيناه في دير لاس أويلجاس في برغش وفي دير سانتا كلارا لاريال دي طليطلة. وفي الصالة الإشبيلية نفسها نجد أطباقًا نجمية من ١٢ (٥) في نوافذ قريبة من السقف. نجد في قصر بدرو الأول أرقام ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، أما الأطباق الخاصة بمنزل خيرونس فهي من ثمانية وستة عشر طرفًا (٧، ٨)، حيث يسبق الأول تشبيكات في واجهة محراب مسجد القرويين بفاس (١٥)، بينما الآخر نجده في مسجد تازا (٣)، أما رقم (١٤) فهو من قصر آل قرطبة في إستجة.

٢- صالة العدل:

ترجع تاريخياً إلى فترة سابقة على بناء قصر بدرو الأول، ويبدو أنها شيدت أثناء حكم ألفونسو الحادي عشر، وتقع في الواجهة الغربية لصحن الجص، وتلتصق بالسور الداخلي لصحن السباع وصحن مونتريا. كما كانت مبنى مهماً، خلال القرن السادس عشر، لما يسمى "غرفة المعلِّم" ويطلق عليها "صالة المجلس". ومع بناء هذه

الصالة المربعة – القبة – بدأت عملية إدخال تعديلات على الصحن الموحدى، حيث يرى ميجل أنخل تابالس أن هذه الصالة ربما حلت محل أخرى مربعة، لكنها أصغر، ترجع إلى ق ١٢، وحتى نعرف تاريخ هذه القبة علينا أن نرجع إلى تروس جماعة باندا التى نراها فى الزخارف الجصية الإشبيلية المدجنة ذات الموروث الموحدى وذات الأسلوب المسمى **Preciosista** إذا ما قارنّاها بما عليه قصر بدرو الأول، حيث يلاحظ أن الميل إلى الطبيعية الطليطلية الواضح فى هذه الحالة الأخيرة لا نكاد نلمحه فى الأولى. نعرف أنه بالنسبة لشعار الجماعة كان من المؤكد أن ألفونسو الحادى عشر يستخدمه فى برج فى حصن ألكالا دى جواديرا **Guadaira** وفى الباب الخارجى لحصن موكلين، وهى كلها مبانٍ شهدت أعمال ترميم على يد ذلك العاهل خلال الفترة من ١٣٣٠م حتى ١٣٥٤م، أى أنه الزمن الذى كان المنتصر فى معركة **Salado** فى قصر كاراكول – طبقًا لحوليات الملك المذكور – بالقصر الإشبيلى، طبقًا لتوبينو أى خيسوسو، فى صحن الجص وصالة العدل. هناك احتمال كبير فى أن يكون الملك قد قام فى آن بعمليات ترميم لصحن السباع وصحن مونتريا، حيث نرى فى الحائط الفاصل شعار الجماعة. يبدو إذن أن ألفونسو الحادى عشر قد سبق بدرو الأول فى أعمال الترميم بشكل موسع فى القصور التى ترجع إلى العصر العربى حيث أعيد استخدام الكثير منها سيرًا فى هذا على العادة التى اتبعها كل من فرناندو الثالث وألفونسو العاشر. جرى تطوير هذه الأعمال المعمارية الضخمة فى عصر ألفونسو الحادى عشر فى كل من القصر الإشبيلى والقصر المسيحى بقرطبة وفى تورديسياس، وهى كلها أماكن قد اختارها لإقامة عشيقته السيدة ليونوردى جوثمان، وبالتالى يجب ألا ندرس هذه المبانٍ الثلاث فى إطار واحد.

لابد أن معركة نهر سالادو كانت ذات أثر كبير فى توجهات هذه العمارة الملكية حيث نرى الملك الشاب وقد شغف حبًا بفن مناوئيه فى ساحة القتال وهم يوسف الأول وأبو الحسن، وهنا، حاول السير على هديها مستعينًا بمجموعات من العرفاء

الأندلسيين والطليطليين، وهنا أخذ اتجاه معمارى جديد طريقه، اصطلح على تسميته العمارة الملكية المدجنة، وأضحت ملامحها، بلوحة مجمعة جزئى، فى قصر بدرو الأول، وفى المصلى الملكى بالمسجد الجامع بقرطبة الذى أقيم عام ١٣٧٢م على يد إنريكى الثانى، على أساس أنه قبة ضريح لوالده، ومع هذا فهذان العملان المعماريان ربما خطط لهما قبل ذلك ألفونسو الحادى عشر. وحتى نفهم هذا الجهد المعمارى العظيم نُصّر على ذكر التوازى فى الأداء بين يوسف الأول وألفونسو الحادى عشر وهما العدوان اللدودان على طول الخط باستثناء بعض فترات الهدنة، وبين محمد الخامس وبدرو الأول، الملكين المتصالحين وصاحبى الشعارات المشتركة. كان كل من يوسف الأول وألفونسو الحادى عشر القوى الفاعلة الأولى - كل فى مملكته - فى رفعة نظام الحكم، وحافظ كل من محمد الخامس وبدرو الأول على قوة الدفع هذه وتجلى هذا فى عمارة رفيعة الشأن ذات مخططات جديدة تقوم على عملية الإحلال محل الأعمال السابقة دون الخروج من الإطار المعمارى القديم المسور.

تعتبر صالة العدل مبنى يخلو من أية مساحات مربعة، يطل عقد المدخل إليها على صحن الجص (لوحة مجمعة ١٨، ١، ٢) ويبلغ طول ضلعها من الداخل ٢٣،٩م ويصل ارتفاعها حتى ١٤م. فى كل جانب من الجوانب الأربع نرى كوّات ذات عقود نصف أسطوانية أبرزها أوسطها (١٠،٢م)، أما الجانبية فتبلغ ٥٠،١م، وأخرى ٨٥،٠٠م أمام الدعائم، أما المشهد من الخارج (لوحة مجمعة ١٨، ٢) فهو ما عليه صالة الأختين فى قصر بهو السباع بغرناطة التى أقيمت بعد ذلك بعقدين من الزمان، أو، إن شئنا القول، ما عليه القباب الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة، وهى كلها مربعة المخطط، ثم يعلو ذلك المثمن لتصبح فى النهاية قباباً ذات أبهة ملكية. وعندما أقام ألفونسو الحادى عشر هذه الصالة الإشبيلية على شاكلة "القبة" العربية، فهو بذلك قد ترك لنا دليلاً لأول مرة على الهوس بكل ما هو عربى فى جميع المبانٍ الملكية بما فى ذلك القبة الضريح - المصلى الملكى - بالمسجد القرطبى. نرى التكوين

المعمارى المؤلف من المخطط المربع والعقود الثلاثية فى الجهات الأربع واضحًا فى "المصلى الذهبى" فى قصره – أى الملك – فى توردسيياس، كما أصبح نموذجًا يحتذى بالنسبة للسراى أو الصالة المدجنة فيما يعرف بـ "كورّال السيد دييجو" بطليطلة الذى يحتمل أنه أقيم فى عصر إنريكى الثانى، وهذه هى المثال الوحيد للقبة الملكية الموجودة فى مدينة نهر التاج.

وبالنسبة لوظيفة صالة العدل، نجد أن دليلنا فى هذا هو الكوات الإحدى عشرة فى الحوائط ذات المقاعد – بُكَّانة -bukkana المعتادة عند المداخل والصالات الرئيسية فى المنازل الإسلامية المهمة حتى عصور متأخرة، هى مقاعد للجلوس عليها، وهنا يمكن النظر إليها على أنها صالة المجلس أو الاجتماعات، أو التشريفات أو نمط على شاكلة المشوار العربى، وما يساعد على المزيد من تحديد تلك الوظيفة هو الشبه الذى يجمعها فى المخطط بالقبة الكبرى لبرج قمارش بالحمراء، حيث يوجد العدد نفسه من الكوات، هى فى هذه الأخيرة عبارة عن نوافذ عميقة أو كمرات، أبرزها أوسطها وتمتد طبقًا لنظام التدرج فى المقابلات الملكية الرسمية. على أية حال هناك مؤشر على أن صالة العدل التى ترجع لعهد ألفونسو الحادى عشر حالة فريدة ضمن نماذج صالات التشريفات ذات الكوات المتوازية، ورغم أنه نموذج معمارى غير متكرر فى صالات رسمية، كما أن لها نماذج سابقة عليها فى عدة مبانٍ إسلامية سوف نشير إليها على الفور (لوحة مجمعة ١٩) A: حمامات رومانية فى إيتاليكا (إشبيلية القديمة)، ١: نظام عقود صهاريج إيبونا طبقًا لـ ٢: باب بيزنطى ومتعرج – دخلة – فى تيجنيكا (تونس)، ٣: المخطط الأولى لمسجد الباب المردوم بطليطلة، ٤: مخطط مسجد تورنرياس، طليطلة، ٥: منازل من الفسطاط بالقاهرة، ٦: منازل فى قلعة بنى حماد بالجزائر، ٦-١ زيزة فى باليرمو، ٧- باب ذو متعرج، القاهرة، ٨: باب موحدى فى الرباط، ٩: باب فى قصبة عدية بالرباط، ١٠- باب الطوارئ فى لبلبة Nibla ، ١١: مخطط برج التكريم بقصبة الحمراء، ١٢: فراغات فى صحن سانتا كلارا دى موجير، ١٣: حصن

سان روخوالدو، سان فرناندو بقادش، ١٤ مصليات فى القاهرة، ق ١٣، ١٤، ١٥ غرفة حفظ المقدسات القديمة بكنيسة سانتا كلارا.

عَبْر عقد نصف أسطوانى، مرتفع الانحناء، والبالغ ٧٠،٤م ارتفاعًا، يتم الدخول إلى صالة العدل (لوحة مجمعة ١٩، ١٣) وللعقد طبلات جميلة بها أشكال أسطوانية مضلعة وفوقها تظهر النوافذ الثلاث ذات العقود نصف الأسطوانية وذات الواجهات الغرناطية التى ترجع إلى ق ١٣، وللنوافذ تشبيكات مطموسة، أى طبق نجمى من ١٢ طرفًا فى النافذة الوسطى ذو أصول غرناطية، أما الجانبية فتشبيكاتها من ستة أطراف فى أطرافها أنماط على نفس الشاكلة (٨)، وهذه، ترى لأول مرة فى الزخرفة المرابطية والمرحلة الأولى للفن المدجن الطليطلى (ق ١٣) (منزل دير سانتا كلارا لاريال). لا نجد أى أثر للتشبيكات فى الواجهة الداخلية للعقد (٤). تكسو العضادات الداخلية للعقد طبقة زخرفية من الجص عبارة عن عقود ثلاثة ذات ستائر acortinados موحدية الطراز (لوحة مجمعة ٢٠، ٣) حيث نجد توريقات من السعفات الملساء واللفائف كخلفية وعبارة "لا إله إلا الله" بلوحة مجمعة عادى ومقلوبة، وهى أيضًا تحمل الطابع الموحدى المتطور، وهنا تبرز وحدة زخرفية نباتية عبارة عن سعفات توائم وسعفة مركزية أطرافها نصف دائرية (لوحة مجمعة ١٨، ٦)، ويتكرر اللوحة مجمعة فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى جنة العريف. هناك منطقة انتقال بين العضادة وبطن العقد عبارة عن إفريز من المقربصات يحمل بعض الألفاظ هى "اليمن" و "البركة" فى الوضع العادى والمقلوب (لوحة مجمعة ١٨، ٩). تزخرف باطن العقد سعفات ملساء مزهرة، وملساء مدببة ضمن ما نطلق عليه، الأسلوب المتكامل ذا الأصول الموحدية، وهى وحدات زخرفية شبيهة بما نجد فى أماكن فى جنة العريف بغرناطة (لوحة مجمعة ٢١، ٥).

أما الواجهة الداخلية لعقد المدخل (لوحة مجمعة ١٨، ٤ ولوحة مجمعة ٢٠، ١) فتضم وحدات زخرفية جصية جديدة، ففى القطاع الرئيسى نجد الطبلات ذات

المعينات والإفريز المكون من ثلاثة عقود مطموسة ذات ستارة، وكذا قطاع آخر يحمل الأسلوب نفسه نجده فى باطن العقد. أما الفراغات الجانبية فتضم زخارف جميلة عبارة عن سعفات ذات أسلوب وتقنية أكثر دقة ورشاقة (لوحة مجمعة ٢١، ٣)، كما نجد سعفات بها حشو من الأكانتوس وحواف أسطوانات، وأخرى مدببة ذات طابع موحدى واضح الأمر الذى يربطها بالزخارف الجصية الغرناطية خلال القرن الثالث عشر وبدايات الرابع عشر. نجد أيضًا أشرطة رفيعة تحيط بكل هذه القطاعات والعناصر الزخرفية، بها عبارات تعبر عن "الحمد والشكر لله" (لوحة مجمعة ٢١، ٣-١)، وتتكرر هذه العبارة فى جميع إفاريز العقود الخاصة بالكوات، وهو ما نجده أيضًا فى دلفتى باب الغفران بالمسجد الجامع بإشبيلية، ولأول مرة فى غرناطة نجده فى "منزل خيرونس" (ق ١٣). وختامًا نقول إن طبقات الجص الجانبية للعقد تضم فى المنبت كمرات ذات سعفات منحنية وبارزة (لوحة مجمعة ٢٠، ٤) وهو أسلوب مماثل لما عليه وحدات مشابهة فى جنة العريف، حيث تبرز فى الداخل وحدات نباتية عبارة عن سعفات ملساء (لوحة مجمعة ١٨، ٦-١) نجدها فى مسجد تازا والغرفة الملكية ومنزل خيرونس بغرناطة. تضم باقى العقود الخاصة بالكوات، التى تتسم بوجود مسننات خفيفة - بما فى ذلك العقود الجانبية لعقد المدخل - طبلات جميلة مزخرفة باللفائف والسعفات المسننة ولوحة مجمعة أسطوانى فى الوسط به طبق نجمى من ثمانية تحيط به عبارة بحروف مائلة تعبر عن السعادة والخير (لوحة مجمعة ٢٠، ٢). وبالنسبة لطبقة الجص على الطنف نجد كثرة من أنماط العقود المتراكبة والمتقاطعة، أى أنها تحمل السمات الزخرفية التى عليها المنازل الغرناطية خلال القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة ١٨، ٧، ١١، ١٢). كما يوجد فيها أيضًا - مثل تلك الأخيرة - طبقة من الجص الملساء بين العقود وقطاعات النوافذ فى الجزء العلوى (لوحة مجمعة ١٨: ٣، لوحة مجمعة ٢١: ١). نجد فى المقام الأول إفريزًا من العقود المفصصة متقاطعة ومتوجة أطراف القطاع الأول فى الخيرالدا، أى فوق قطاع النوافذ، ومعدل هذه

العقود ثلاثة نصف أسطوانية فى كل حائط مع وجود تشبيكات من ثمانية و ١٦ طرفًا. وبينها نجد أزواجاً من النوافذ الأكثر صغرًا بها تشبيكات غير حقيقية محاطة بلوحات مستطيلة، أطرافها مدببة ومشبوك بها أطباق نجمية من ثمانية وذات طابع موحدى (لوحة مجمعة ٢١، ٢-١) وهى التى نجدها أيضًا فى منزل خيرونس بغرناطة، وفيها نجد بعض النقوش الكتابية العربية فيها تمجيد وشكر لصاحب الدار (طبقًا لقراءة أمادور دى لوس ريوس).

هناك سقف خشبى جميل لصالة مثمن الأضلاع من طراز (البراطيم والجوائز) Parynudillo والهيكل المكشوف apeinazado وبه الكتل المعمارية فى ملتقى الأضلاع الثمانية (لوحة مجمعة ٢٢، ١) وأربع مناطق انتقال مستوية فى الأركان المزخرفة بأطباق نجمية من ثمانية أطراف مرتبطة ببعضها من خلال مثمنات (لوحة مجمعة ٢١، ٦) ويمكن لنا أن نقرأ فى الزخرفة المدهونة فى الإزار بعض العبارات مثل التى تشير إلى السعادة. وبناء على الزخارف الجصية القائمة وما بها من شعار الجماعة فى صالة العدل نقول إنها بينت ليس قبل عام ١٣٣١م وهو العام الذى تأسست فيه الجماعة وكذلك معركة Salado (١٣٤٠م) وربما سبقت تاريخيًا قصر تورديسياس. والزخارف الجصية هى عبارة عن أسلوب مدجن واضح للعيان وشديد الالتزام بالأسلوب الموحدى المتأخر الذى يعود إلى القرن الثالث عشر، وهو أسلوب كان شديد الشيوع فى المنشآت الغرناطية خلال ذلك القرن. ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأنه رغم أن الشعار الخاص بالجماعة يؤكد التواريخ المذكورة بالنسبة لعملية البناء يمكن أن تكون العناصر الزخرفية ترجع إلى الثلث الأخير من ق ١٣ وبداية ق ١٤، والسبب هو أن الهوّة والفارق الأسلوبى بينها وبين ما نجده فى قصر بدرو الأول لا يدل على إمكانية التنفيذ خلال عقدين من الزمان، وهو الفارق الزمنى بين كليهما معماريًا. عُثِر فى صحن الجص على وزرة مدهونة بالمغرّة عليها لوحة مجمعة أسد ثائر وحصن يمثل شعار العصر (لوحة مجمعة ١٨، ١٤).

هناك دهليز من العقد معاصر لصالة العدل، يقع فى مكان القصر الذى يطلق عليه مسمى Apeadero (لوحة مجمعة ٢٢، ٢، ٣) عقوده نصف أسطوانية على أكتاف مثمنة، والعقود مزخرفة بالزخارف الجصية الإشبيلية ذات الأسلوب الذى يشبه ما عليه صالة ألفونسو الحادى عشر، عندما ننظر إلى واجهة الإفاريز ذات الأشرطة الثلاث الرأسية نجد بها طبلات عقود جيدة الإخراج الفنى ولها سعفات ملساء ذات حواف غائرة، وكذا وحدات زخرفية على لوحة مجمعة ثمرة الفلفل المرتبطة باللفائف والأشكال الأسطوانية المضلعة فى الوسط. أما من الداخل فإن العقود مزخرفة بشبكة من المعينات النباتية والعقود الصغيرة نصف الأسطوانية والمتراكبة، وهى زخرفة ذات خطوط غائرة تم تشكيلها باستخدام الأزميل (لوحة مجمعة ٢٢، ٤)، يمكن أيضًا أن نجد نمطًا شبيهًا فى الزخارف الجصية، من منازل قرطبية، محفوظة بعض قطعها فى متحف الآثار بالمدينة، وتتكرر فى الإفاريز العبارات المكتوبة بحروف مائلة تتحدث عن دوام الملك والفخار وهى مفاهيم كثيرًا ما نراها فى الزخارف الجصية فى قصر بدرو الأول.

٣- منزل دى أوليا : Olea

يقع المنزل فى شارع جوثمان البوينو، قبل "بوتيكا"، وهو المبنى الشديد الشبه بما عليه قصر بدرو الأول، والشىء الغريب أنه به قبة أو صالة مربعة لها غرفتان على الأضلاع سيرًا فى هذا على مخطط القباب الملكية الغرناطية فى "الغرفة الملكية" وقصر شنيل وكذلك فى المنطقة المركزية الثلاثية لصالون السفراء الإشبيلى، ومن حيث المبدأ فإن هذا التناغم الواضح مع القصور الملكية ربما يؤكد على أن مؤسسى هذا المنزل الإشبيلى - الذين لا نعرف عنهم شيئًا - من سلالة ملكية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، فلا يوجد ما يشبه ذلك فى العمارة المدنية خارج الأماكن المخصصة للملوك اللهم إلا استثناء واحد هو السراى الطليطلى المسمى "كورّال السيد

دييجو" الذى يرجع إلى العصر نفسه كان بدرو دى مادراثو هو أول من درس هذا المنزل فى كتاب بعنوان "ذكريات وجمال من إسبانيا" وقد لفتت انتباهه قاعدة عمود ذات لون أخضر أعيد استخدامها فى السلم، وجاء من بعده خيستوسو وبيريث، ثم أمادور دى لوس ريوس، وهنا نرى أن الأول يرجع بتاريخ المبنى إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر ونؤيده فيما ذهب إليه، أما الثانى - أمادور - فقد تولى ترجمة الكثير من العبارات العربية فى الزخارف الجصية. ويحدثنا خيستوسو عن بعض من توالوا على ملكية المبنى، لكنه لم ينوه بشىء عن مؤسسيه. ويبدو أن اسمه الحالى يرتبط إحدى مُلاّكه وهى السيدة ماريا دى أوليو، وقبل ذلك كان ملك ماركيز قادش مع نهاية القرن الخامس عشر.

يضم المنزل صحنًا كبيرًا مستطيلاً له أربع بوائك وعقود نصف أسطوانية، عددها سبع فى الأضلاع الصغرى تقوم على دعائم مثمنة أوسطها أكبرها، ولها جميعًا طنف. وفى الضلع الرئيسى الذى يقع وراء الواجهة نجد صالة التشريفات المربعة - القبة - التى يبلغ طول كل ضلع فيها ٥،٨م٢ تحيط بها غرفتان أو صالتان مستطيلتان ترتبطان بالصالة من خلال عقدين نصف أسطوانيين، ولهما واجهات زخرفية جْميلة من الجص (لوحة مجمعة ٢٣، ١) وبالنسبة لسُمك الحوائط هناك ثلاثة منها يزيد سمكها على مترين وهى: الحائط الأمامى المجاور للواجهة حيث نجد به كوّات عميقة أصبحت الآن نوافذ على جانبى عقد المدخل الذى تخلو بنيقاته (طبلاته)، من الجهة الخارجية له، من الزخرفة الجصية رغم أنها تحتفظ بالإطار الخارجى للطنف مع وجود دوائر بها أطباق نجمية من ١٦ طرفًا فى الزوايا والمساحات المستطيلة الكبيرة التى تضم نقوشًا ملكية كوفية تتحدث عن الأزهار الدائم وأن المُلك لله وحده. كما توجد أشرطة صغيرة تضم نقوشًا كتابية (لوحة مجمعة ٢٤) عبارة عن تضرع إلى الله وأنه هو الأمل والرجاء والحامى، وأن يختم الله حياة المرء بخواتيم الأعمال ويمكن رؤية هذه المعانى فى نصوص أخرى ابتداء من الغرفة الملكية بغرناطة

فى قصور غرناطية وهى تلك التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر فى كل من الحمراء وجنة العريف، وهذا ما أشار إليه جومث مورينو فى دراساته، كما تدخل فى الإطار نفسه ورشة المورو طبقًا لقراءة أمادور دى لوس ريوس. أضف إلى ما سبق، أن الأسلوب "الطبيعى" يطل برأسه، ولو من بعيد، فى الجزء الخارجى للواجهة الطليطلية التى كنا نراها فى قصر بدرو الأول.

تميزت زخارف الجزء الداخلى لعقد المدخل (لوحة مجمعة ٢٣، ٥ و ٢٤، ٢) بأنها على درجة رفيعة فيها نجد سعفات مزهرة ومدببة وأشكال ثمرة الأناناس، وكلها تشكل معينات ذات أسلوب موحدى متكامل، وتكاد تكون نسخة طبق الأصل من بطون عقود قصر بدرو الأول، وعند منبت العقد نجد العبارة الشهيرة "الملك لله". أما العضادات فهى عبارة عن طبقة من الجص بها ثلاثة عقود زخرفية صغيرة متعددة الخطوط، وهذا نوع من المحاكاة الحرة للعضادات التى رأيناها فى عقد المدخل إلى صالة العدل. وفى القطاع السفلى نجد وزرة رائعة مكسوّة (لوحة مجمعة ٢٤، ٣) بها أشكال لأطباق نجمية من ١٦ طرفًا داخل لوحة مجمعة هندسى ١٢ ضلعًا، وهى بذلك صورة طبق الأصل لتكوينات زخرفية مشابهة فى وزرات مزججة وفى التشبيكات العالية فى صالون السفراء بقصر بدرو الأول، والنماذج الأولى لهذه الأنماط الزخرفية نجدها فى نوافذ واجهة عقد المدخل إلى برج قمارش بالحمراء. ولا يبدو أن صالة التشريفات تضم مثل هذا الصنف من الوزرات المزججة الغائبة أيضًا عن صالة العدل.

عندما نتحدث عن الواجهات الداخلية للعقود تبرز تلك الخاصة بعقد المدخل (لوحة مجمعة ٢٣، ٢- و ٢٥، ٢) وهى واحدة من تنويعات الواجهات التى توجد فى قصر بدرو الأول، رغم أن الأسلوب به الكثير من الزخم، حيث نجد النوافذ الثلاث ذوات العقود نصف الأسطوانية فى الجزء العلوى، تحيط بها طبقة زخرفية جصية بها عقود متعددة الخطوط مع أحد المعينات فى الجزء العلوى. أما الجوانب فتضم الكوّات،

التى تحيط بها الزخارف الجصية، وتشكل مع العقد المركزى الوحدة الزخرفية المكونة من ثلاثة أجزاء التى سوف نشاهدها فى كبريات المنازل الطليطلية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر. هناك واجهة أخرى أكثر بساطة عبارة عن عقد جانبى (لوحة مجمعة ٢٥، ١، ٣) وأخرى ثالثة أكثر توافقًا مع واجهات قصر بدرو الأول (لوحة مجمعة ٢٣، ٣، ٦- و ٢٥، ٤) حيث نحصل على الوحدة الثلاثية عندما نضيفها إلى الجوانب حيث نجد أنها تضم إفريزًا من العقود الصغيرة ذات الستائر، يتوجها عقد آخر كبير ومطموس من الصنف نفسه وتحيط به نقوش كتابية كوفية وزخرفة جصية بها أطباق نجمية من ١٢ طرفًا، أصبحت هذه العقود الزائفة فوق الإفاريز السفلى، وكأنها حوامل أيقونات، بمثابة واجهات صغيرة زخرفته فى قصر آل قرطبة فى إستجة. ومازلنا نرى حتى الآن الإفريز العريض فوق الوزرة الملساء، وبه نقوش كتابية كوفية: "المُلك لله" حيث يلاحظ أن الألف واللام متشابكين، إضافة إلى محارة مقلوبة سيرًا على الأسلوب الكوفى الذى نراه فى دهليز قصر تورديسياس والمنزل المدجن "سان خوان دى لا بنتنثيا فى طليطلة" حيث يتم إبراز بعض الحروف بأسطوانة، وهذا مسلك فنى قديم شديد الصلة بالنقوش الكتابية الطليطلية خلال القرن الرابع عشر، والمنبثق من الأخشاب العربية التى ترجع إلى القرون مضت (لوحة مجمعة ٢٥، ٣).

إذا ما استثنينا الواجهات والإفاريز ذات النقوش الكتابية فوق الوزرات وجدنا أن حوائط صالة القبة - مثلما هو الحال فى صالة العدل - تتسم بأنها ملساء تمامًا حتى الإفريزين العلويين المجاورين للسقف الذى زال من الوجود، وهى إفاريز ظلت قائمة حتى بداية القرن التاسع عشر طبقًا لدراسة أعدها خيستوسو، هناك القطاع الأول المكون من نوافذ ذات عتب نراها فى قصر بدرو الأول وبها تشبيكات ذات أشكال نجمية من ١٢ و ١٦ طرفًا فى تبادل مع مساحات من الجص عليها زخرفة من العقود المتعددة الخطوط وفوقها معينات، أما الجزء العلوى فهو يضم مستطيلات مدببة

ذات أصول موحدية فى تبادل مع أشكال مربعة بها أشكال نجمية معقدة مكونة من ثمانية أطراف انتقلت إلى الزخارف الجصية فى قصر آل قرطبة فى إستجة (لوحة مجمعة ٢٤، ٤)، وتضم جميع هذه الوحدات الزخرفية عبارات بالكوفية والخط المائل وبها العبارات المعهودة مكتوبة بلوحة مجمعة عادى أو مقلوبة.

ليس لنا مصدر آخر موثوق به إلا الزخارف الجصية، واستناداً إليه فإن منزل أوليا ربما أقيم بعد بناء قصر بدرو الأول مباشرة، وربما سبق زمنيًا الصالون الطليطلى فى "منزل ميسا"، ونجد فى هذه الزخارف الأسلوب المدجن الإشبيلى بكل حذافيره وقد جاء بعد قصر بدرو الأول الذى يعتبر نبراسه الفنى بلا منازع، وكذا المصلى الملكى فى مسجد قرطبة، وهنا نجد ظهور ملامح أسلوب مهجن يجمع بين المحلية والغرناطية مع ظهور تأثيرات طليطلية، ويسير هذا المجرى الفنى ليصب فى قصر آل قرطبة فى إستجة حيث تنتهى معه مرحلة من مراحل الفن الإشبيلى المدجن خلال القرن الرابع عشر. وأبرز ملامح ذلك الأسلوب هى الاستخدام المتكرر للعقود ذات الستائر والعقود المتعددة الخطوط التى تحيط بها معينات ذات طابع موحدى، وتم اتخاذها فى صالة العدل وفى قصر بدرو الأول. لا توجد أسباب قوية للاعتقاد بأنه كان يوجد فى إشبيلية مدرسة واحدة هى مدرسة العرفاء التى عملت فى ذلك القصر، بالأمر يشبه ما كان قائمًا بالنسبة للفن المدجن فى طليطلة، أى أنه كان يوجد فى عصر بدرو الأول وإنريكى الثانى ورشتين أو ثلاث - كحد أقصى - أو ثلاث أسر من المتخصصين البارزين فى الزخارف الجصية كانوا يعملون لحساب الملوك والأسرة الملكية، وهى المجموعات المسئولة عن هذا التناغم الفنى الذى هو السمة الأولى فى القصور التى قاموا بزخرفتها. وكانت سهولة تشكيل الجص - كما رأينا فى غرناطة - سببًا رئيسيًا فى التطور المتسارع فى باب هذا الصنف من الزخرفة خلال فترة وجيزة، وبالتالى نرى ثلاث من الأيدى التى عملت فى صالة العدل بقصر بدرو الأول وكذا قصر "منزل أوليا" و "آل قرطبة فى إستجة" وكذا المصلى الملكى لإنريكى الثانى

بمسجد قرطبة. نرى فى هذه الأمثلة جميعاً الأسلوب الموحدى المتأخر الذى خرج من إشبيلية وبدأ فى عصر ألفونسو الحادى عشر، ثم ازداد قوة وأضاف إليه الفن الغرناطى وكسب شيئًا من التوجه "الطبيعى" الطليطلى، ولم تمر إلا بضع سنوات حتى وجدنا هذا التوجه وقد سيطر على جميع التطبيقات الزخرفية المعهودة الموروثة عن العرب، وقد طبق فى مبنى واحد، وأحيانًا ما نجده كجزء من "التوجهات الثلاث" من الفن الإشبيلى والغرناطى والطليطلى وذلك فى قصر بدرو الأول حيث كان المسرح الذى عليه برزت تلك التوجهات بقوة.

٤- قصر آل قرطبة في إستجة:

يرى تورس بالباس أن دير "الكرمليات الحافيات" Descalzas،C بكنيسة سان خوسيه والمعروف باسم دير "الراهبات يتريسا" تأسس فى منزل قديم أو قصر للأعيان الإشبيليين خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، أى أثناء عهد الملك إنريكى الثانى. وقبل ذلك نجد أن كلاً من إيرنانديث دياث وسانشو كورباتشو وكويّانتس دى تيران قدموا معلومات كافية عن القصر فى "الدليل الآثارى والفنى لمحافظة إشبيلية". ولحسن الحظ ظلت الزخارف الجصية الداخلية التى ترجع إلى العصور الوسطى محتفظة بتروس اثنين من الألقاب النبيلة لأسرة آل قرطبة وآل فيجورُقوا، وهو شعار مكون من ثلاثة أشرطة أفقية بالإضافة إلى آخر به خمس ورقات من أوراق العنب، وتعرض مخطط المبنى للكثير من التشويه والتغيير بسبب الإصلاحات والترميمات العديدة مثلما هو الحال فى منزل أوليا، وعلى أية حال فهو يتكون من صحن مستطيل وبه طابقان وله أربع بوائك من العقود نصف الأسطوانية لكل منها طنفه المستقل وعقوده نصف الأسطوانية ودعاماته المكونة من ثمانية أضلاع. وفى الضلع الشمالى فوق البائكة الكائنة فى هذا الجانب نجد صالة واسعة مستطيلة للتشريفات مكونة من طابقين حيث حلت محل الصالة المربعة أو القبة مثل التى فى منزل أوليا، وبذلك نجد

الخطوة التى تربط انتقال العمارة الملكية الإشبيلية إلى عمارة النبلاء. وسيراً على المقاسات التى رفعها فيلكس إيرنانديث فإن مساحة المبنى تبلغ ٩٠٠م٢ تقريبًا (لوحة مجمعة ٢٦، ١). ونرى فى القصر بعض النوافذ ذات العقود التوائم الحدوية المتعاقدة ولها طنف عام (لوحة مجمعة ٢٦، ٢) إضافة إلى واجهة خارجية بها عقود توائم ذات فصوص سبعة لكل ومتشابكة كما أنها من الآجر وتمتد لتصل إلى ما فوق مفاتيح العقود (لوحة مجمعة ٣١، ٧) وهذا تطبيق حر للعقود المفصصة المتقاطعة فى الخيرالدا وفى منارة الكتبية.

هناك الصالة السفلى (لوحة مجمعة ٢٦، B ١) وهى مستطيلة ولها عقد نصف أسطوانى فى الوسط تحيط به نافذتان وبذلك نجد أمامنا الوحدة الزخرفية ذات العناصر الثلاث مثل التى رأيناها فى منزل أوليا، ومع هذا فإن الصالة ليس بها حنيات قال تورس بالباس إنه رآها، وربما زالت من الوجود أثناء إحدى عمليات ترميم المنزل. وللصالة سقف رائع مستو به روافد قوية وهناك بعض قطاعاته تحمل زخرفة الهيكل المغطى **ataujerado** فى شكل طبق نجمى من ١٦ طرفًا تحيط به أطباق أخرى صغيرة من ثمانية أطراف وهذه الوحدة هى موروث غرناطى، وتكررت فى الوزرات المزججة لعقد المدخل (لوحة مجمعة ٣٠، ١)، وهذه هى البقايا الوحيدة من الخزف المزجج المحفوظ فى القصر، وتحت السقف مباشرة نجد إفريزاً من الجص به مستطيلات مدببة فى تبادل مع الأطباق النجمية ذوات الثمانية أطراف سيراً على الموروث الإشبيلى الذى شهدناه فى صحن الوصيفات وصالة العدل ومنزل أوليا (لوحة مجمعة ٢٦، ٥) المعينات فى طنف عقد المدخل وأوراق الصنوبر على "الأسلوب الطبيعى" الطليطلى فى بنيقاته والأسلوب المتكامل فى بطنه ذو الموروث الموحدى والمحارات المقلوبة التقليدية فى المنبت هى كلها جماع العناصر الزخرفية لهذه الوحدة المعمارية (لوحة مجمعة ٣١، ١) الأمر الذى يجعل العقد فى دائرة العقود الأخرى التى قمنا بتحليلها فى قصر بدرو الأول ومنزل أوليا والمصلى الملكى بقرطبة. غير أن الأكثر

أهمية وثراءً وتنوعًا هي الزخارف الجصية في صالة التشريفات بالطابق الثاني ذات السقف الخشبي طراز البراطيم والجوائز Parynudillo المكشوف الهيكل apeinazado- الذي يوجد عند قاعدته – أي السقف – أطباق نجمية من ثمانية أطراف وكذا المصدّ Almizate، وفي القاعدة نجد عقودًا صغيرة متعددة الخطوط ونجد عبارة "المُلك لله" بالكوفية. ودعمًا لهذا السقف جرت إضافة ست كتل خشبية تقوم بدور الحمالات (أوتار) فوق كوابيل ذات أطراف على لوحة مجمعة متعدد الخطوط، وكل زوج من هذه الأوتار يرتبط بطبق نجمي (لوحة مجمعة ٣٠، ٣، ٤)، وهذا أول نموذج لهذا الصنف من العمارة الإشبيلية، أضف إلى ذلك وجود سقف مستو في الصالة السفلى، وبذلك تأخذ الصالة العليا سقفًا على لوحة مجمعة قصعة، وذلك إشارة إلى التراكب بين الأسقف من الصنف نفسه من المنازل المدجنة الطليطلية اللاحقة (مثل قصر فوينساليدا وقصر جوتيرّى دى كاردناس دى أوكانيا).

ولصالة التشريفات هذه واجهة رائعة بها زخارف جصية في الحائط الشرقي، لكنها تعرضت الآن للدمار بسبب إقامة طابق ما بين الأرضي والأول (لوحة مجمعة ٢٧). ولهذه الصالة عقد نصف أسطواني له طنف به نقوش كتابية وينتهي من أعلى، بالنوافذ الكلاسيكية الثلاث ذوات العقود نصف الأسطوانية، والمرتبطة ببعضها من الأضلاع (نوافذ كنيسة سان رومان الطليطلية، ق ١٣، والواجهة الخارجية لصالون السفراء في إشبيلية) بواسطة تشبيكات نجمية ذوات اثني عشر طرفًا، في الوسط، أما الجانبية فهي من ستة أطراف منحنية الخطوط سيرًا على نهج ما نجده في قصر بدرو الأول وما نجده في منزل أوليا ونماذج أخرى في الغرفة الملكية بقرطبة، ولهذا الصنف الأخير من التشبيكات أصداء في الزخارف الجصية في حصن مدينة بومار (محافظة برغش) والمنازل المدجنة في طليطلة. كما نجد فوق النوافذ طبقة مستطيلة من الجص بها زخارف ذات "أسلوب طبيعي" طليطلي – أوراق وعناقيد العنب – ويحيط بهذه الواجهة إطار عبارة عن شريط به نقوش كتابية مائلة تتحدث عن الملك

الأبدى والسعادة التى لا تزول. يوجد فوق النافذة المركزية ترس كبير رائع الإخراج يشير إلى آل قرطبة، ويحيط بالترس تنِّينان مجنحان يمسكان الترس بأفواههما، وهذه أيقونة متكررة على الحوائط الخاصة بصالة مجاورة يطلق عليها "كانتاروس" مع شعار لآل فيجيروا (لوحة مجمعة ٢٦، ٨). ومن جانب آخر يجب أن نقوم بدراسة هذا الصنف من الزخارف الحيوانية من منظور أنها جزء من أيقونات خرجت من زخم الفن الرومانى (المرومن) ومن أمثلة ذلك التنينات الخاصة بأحد تيجان الأعمدة فى كاتدرائية سامورة (لوحة مجمعة ٣١، ٥) ولها تجليات فى الزخارف الجصية فى لاس أويلجاس دى برغش، وكذا دهليز قصر torديسياس، ورسوم فى سقف مدجن فى كاتدرائية تروال (لوحة مجمعة ٣١، ٢، ٣) كما نجدها فى زليج الحمراء فى ترس لجماعة محمد الخامس الذى يمسك به تنينان مجنحان (لوحة مجمعة ٣١، ٦). هناك نماذج أخرى ترجع إلى الأزمنة الماضية عبارة عن أشكال نجدها فى القصر الكائن فى إستجة حيث جاءت فى إطار تلك الأشكال الحيوانية التى قمنا بتحليلها فى قصر بدرو الأول: هناك اليد تمسك بلوحة مجمعة نجمى (لوحة مجمعة ٢٦، ٦- و ٢٩، ٢) فى الزخارف الجصية الطليطلية (مثل صحن الأميرات والصالة الملكية بقرطبة) أو طائر خرافى arpia يمسك بيديه ترس آل قرطبة فى صالة "كانتاروس" (لوحة مجمعة ٢٩، ٣).

تحت السقف نجد أن صالون التشريفات محاط بإفريز عريض من العقود الزخرفية المطموسة والمفصصة والحدوية ومتعددة الخطوط، وتأتى هذه العقود فى لوحة مجمعة مجموعات من ثلاثة وتندرج تحت لواء مستطيلات مرتبطة ببعضها بواسطة أشكال أسطوانية وتحملها أزواج من العقود الصغيرة، وأحياناً ما يقطع هذا وجود طبقات جصية زخرفية بها أطباق نجمية (لوحات مجمعة ٢٦، ٩-، ٢٧، ٢-، ٢٩-١) وفى الخلفية نجد أشكالاً نباتية مختلفة حيث نجد صوراً طبق الأصل لها فى زخارف جصية قرطبية ترجع إلى القرن الرابع عشر (لوحة مجمعة ٣١، ٨) أو العبارة

المعهودة "الملك لله" بالكوفية. وليس من السهل العثور على سابقة لهذه المجموعات من البوائك التى ربما ظهرت متأثرة بالتوجه الغرناطى الذى تمثل فى عناصر زخرفية عبارة عن عقود زخرفية متوالية فى إفاريز عالية فى جنة العريف أو صالات المدارس المغربية، وربما كان ذلك بتأثير البوائك الزخرفية العليا فى المعبدين اليهوديين سانتا ماريا لابلانكا والترانستو، وفى كلتا الحالتين نجد أزواجًا من الأعمدة. هذه الأعمدة الصغيرة المزدوجة فى البوائك فى الجزء العلوى فى المبنى الكائن فى إستجة لابد أن تخضع للدراسة ولكن واضعين فى الحسبان الزخارف الجصية فى حصن برغش بمدينة بومار، ولا شك أنها جاءت من لدن العرفاء الإشبيليين خلال الربع الأخير من القرن الرابع عشر. هناك زخارف جصية فى الصالة عبارة عن تكوينات هندسية ذات طابع غرناطى وهى عبارة عن أطباق نجمية من ١٦ طرفًا تحيط بها أخرى من ثمانية (لوحات مجمعة ٢٦، ٣- و ٢٨، ١) وقد شهدناها فى الطابق السفلى. كما نجد أطباقًا نجمية من ثمانية (لوحة مجمعة ٢٩، ٥) وشكلاً من المثمنات المتراكبة معها ترس آل قرطبة، وهى مركبة مع أطباق نجمية من ثمانية (لوحة مجمعة ٢٦-٧ و ٢٩-٤).

وفى الجزء السفلى لصالة التشريفات – فوق الوزرات الملساء – نجد أشرطة عريضة بها موضوعات نباتية وهندسية، فوقها واجهات زخرفية لها عقد متعدد الخطوط يحيط به آخر نصف أسطوانى له شريط من النقوش الكتابية عبارة عن الطنف (لوحة مجمعة ٢٦-٦، ٢٨-٣، ٤ و ٢٩-٢) وفى الخلفية نجد موضوعات متنوعة من النقوش الكتابية الكوفية رغم أنه ليس من السهل أن نخمن أصول هذه الوحدات التى تشبه حوامل الأيقونات التى نجدها فى منزل أوليا، لكن يبدو أن نقطة البداية كانت فى قصور الحمراء خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر، هذا دون أن ننسى العقود فى الأسفل، فى القطاع الغربى للصالة الملكية بقرطبة. ويلاحظ أن الوحدة الزخرفية رقم ٢ فى اللوحة المجمعة رقم ٢٨ هى صورة طبق الأصل لوحدة أخرى شهدناها فى منزل أوليا (لوحة مجمعة ٤، ٤).

وبالنسبة للنقوش الكتابية العربية فهى تتكرر كثيرًا فى أشرطة ضيقة كما أنها من صنف الخطوط المائلة، والعبارات هى المعهودة مثل المُلك لله... وهذه نجدها فى قطاعات متراكبة ذات الحروف المعقودة ببعضها، وأخرى متوجة بالمحارة المقلوبة (لوحة مجمعة ٣٠، ٢) شهدناها فى منزل أوليا، وقبل ذلك فى المنزل المدجن المسمى "سان خوان دى لابنتنثيا دى طليطلة" وكذلك فى توردیسیاس.

٥- قرمونة: قصور عند بوابة إشبيلية ومارشينا:

عندما ننظر إلى "القصر" فى البوابة الرومانية - العربية بإشبيلية والكائن فوق الأطلال الرومانية فى الجزء العلوى وفوق جُبّ كبير - إسلامى - نجد أن هناك مساحة واسعة بها جزء من مبنى جدرانه من الطابية ويوجد هذا فى العمق وله صالة مستطيلة مزدوجة (لوحة مجمعة ٣٢، X) ، وبالقرب من المكان هناك برج قديم من الطابية يبرز عن حائط السور الرومانى، وله غرفة مربعة فى الجزء العلوى لها قبة مهمة من الآجر تقوم على أربع مناطق انتقال وطاقية مشطوفة من النوع الإشبيلى (لوحة مجمعة ٣٣، ١، ٢) ولا شك أنها كانت لاستخدام جنود الحراسة وشيدت على زمن بناء صالات التشريفات خلال القرن الرابع عشر. ويمكن الدخول إلى الصالة السفلى عبر عقد من الآجر ليست به أية زخارف اليوم وعلى جانبيه نافذتان ذوات عقود توائم لكل سبعة فصوص مرسومة داخل طنف غائر، وقد خضعت فى الوقت الحاضر لأعمال ترميم كثيرة. وقد ظهرت فى الواجهة نفسها الخاصة بالغرفة العليا نافذتان من الآجر يحيط بهما عقد حدوى مدبب له طنف غائر (لوحة مجمعة ٣٢، ٢) وبناء على هذه الواجهة ذات الطابع الأرستقراطى فإننا إذا ما قارنّاها بواجهات المنازل الإشبيلية التى وصفناها، نستنتج أن داخل الصالات لابد أنه كان يضم زخارف جصية وأسقفًا رائعة زالت من الوجود. والمصير نفسه نجده بالنسبة لمنازل رئيسية فى القصر الثانى لقرمونة وهو قصر مارتشينا الكائن على الطرف الآخر من

المدينة (لوحة مجمعة ٣٢، ٦). شُيد هذان العقدان مع نهاية الثانى عشر وبداية الثالث عشر، ولابد أنهما قاما بدور القصبة، وقد تم تأهل الثانى منهما على هذا النحو بإضافة صالات مهمة - ربما كانت فى عصر بدرو الأول - والسبب أننا لانزال نشهد داخل بوابة الدخول إلى حصن مارتشينا (لوحة مجمعة ٣٢، ٥) قبة صغيرة بها دهانات تسيطر عليها ميدالية مفصصة وترس داخل شعار الجماعة تحيط به أشرطة حيث يمكن أن تقرأ فيها العبارة العربية "المُلك لله" (لوحة مجمعة ٣٢، ٧). وبالنسبة لعلاقة هذه المبانٍ بالملك السيد بدرو - إضافة إلى ذلك الشعار الذى استخدمه فى قصر إشبيلية - فالأمر يستند إلى فقرة وردت فى "حوليات" بيرو لويث دى أيالا تشير إلى أن أبناءه عاشوا فى هذا الحصن. وبعد عبور الباب، وعلى الجانب الأيسر نجد الحصن الحقيقى وبه أسوار ذات أبراج وبربكانات ومدخل مكون من ثلاثة انحناءات متوالية، وفى داخل الأجباب والصالات، حول صحن كبير للسلاح، نجد منطقة إقامة كانت تضم فى الأزمنة الخوالى - طبقًا لروايات المؤرخين الأقدمين - غرفًا رائعة الزخرفة - جصية - وكذا أسقفًا ملونة باللون الذهبى، إضافة إلى الزليج الذى ملزلنا نرى بقاياه حتى الآن.

٦- آخر تجليات الفن المدجن الإشبيلى:

هناك مبانٍ مهمة ذات طابع عصر النهضة (بداية ق ١٦) كانت ذات طابع فنى بلاتيرى فى المرحلة الأولى، وهى منزل بيلاتوس ومنزل المالكات ومنزل بينيدو وكونتات إيباراً، وكان لهذه المنازل زخارف جصية وعقود، هى الآن عقود نصف أسطوانية محل العقود الحدوية أو المفصصة أو المتعددة الخطوط ذات طابع العصور الوسطى، كما أن زخارفها ذات طابع مدجن تقليدى يحمل بصمة المدينة. والمركز الرئيسى لهذه المبانٍ هو عبارة عن صحون ضخمة ذات مخطط مربع مع عقود وأعمدة ذات طابع عصر النهضة فى البوائك الأربع ذات الطابقين، حيث يلاحظ أن الطابق الثانى به درابزين

ذو طابع قوطى ويلاحظ أن المساحة المخصصة للسلم تتسم بسمات شديدة الخصوصية وكأنها ملحق من ملاحق التشريفات حيث تضم سقفًا غير مستوٍ رائع الإخراج على لوحة مجمعة نصف برتقالة من الخشب ومحمولة على مناطق انتقال رائعة وعقود مقرنصات، وقد كست كل شيء طبقة من الدهان واللون الذهبى وبذلك نجد أنفسنا أمام صورة طبق الأصل من سقف صالون السفراء بقصر المدينة، ومن أمثلة ذلك ما نجده فى منزل بيلاتوس (لوحة مجمعة ٣٢-١، ١ طبقًا لما ذكره إنريكى نويرى). وترجع أصول هذه الملحقات ذات الأقبية، مثل تلك السلالم، إلى المبانٍ المدجنة الطليطلية (ق ١٥) (قصر فوينساليدا ومنازل أسرة جوتيرى دى كارديناس فى كل من أوكانيا وتوريّخوس).

شُيد منزل بيلاتوس – طبقًا لرأى لامبريث – عام ١٤٩٢م على يد المقدم السيد بدرو إنريكث ثم جاء من بعده ابنه فادريكى إنريكث دى ريبيرا، ويلاحظ أن اسم الأول منقوش على مفتاح عقد صالة الزليج التى تسبق المصلى وفى لوحة التأسيس فى مدخل القصر الذى يرجع إلى عصر النهضة نقرأ "أمر السيد بدرو إنريكث والسيدة كاتالينا ريبيرا ابنهما فادريكى إنريكث دى ريبيرا أول ماركيز فى طُرَيف ببناء هذا عام ١٥٣٣م". ومركز القصر عبارة عن صحن كبير مربع (X فى المخطط A) وله صالات تشريفات رئيسية فى ثلاثة من أضلاعه إحداها صالة الزليج التى تسبق المصلى ولها عقد مدخل ونافذتان ذواتا أعتاب على الجانبين (٢) وهى وحدة زخرفية ثلاثية شهدناها فى منزل بيلاتوس والمنازل الطليطلية المدجنة، ومن الداخل نجد العقد والنوافذ مزخرفة بالزخارف الجصية المدجنة، التى يحيط بها عمليًا الإفريز العريض الذى يحيط بالصالة من أعلى. يلاحظ أن المدخل إلى المصلى عبارة عن باب رئيسى ذى عتب له إطار ومكونات زخرفية مدجنة إشبيلية تضم النوافذ الثلاث ذوات العقد نصف الأسطوانى فى القطاع العلوى (١)، (٦). هناك باب آخر فى زاوية الصحن له واجهة وإفريز علوى من أرفع ما أخرجه الفن المدجن (٧). ومن الزخارف الجصية فى

القصر تلك الخاصة بالعقود الزخرفية ذوات المعينات (٢) وإفاريز عليا فى البوائك ذات أطباق نجمية من ثمانية أطراف ونقوش كتابية عربية منقولة عن القصور خلال القرن الرابع عشر، وفى بطن أحد العقود فى صالات التشريفات - صالة الزليج - نجد ميداليات مفصصة رائعة الإخراج، وفى بطن أحد العقود فى صالات التشريفات - صالة الزليج - نجد ميداليات مفصصة رائعة الإخراج، هناك أيضاً نوع من التشبه بوجود كوات مطموسة تحت العقود حيث مازلنا نرى الأسلوب الطبيعى الطليطلى لقصر بدرو الأول. وإذا ما نظرنا إلى بعض القصور الإشبيلية مثل قصر بينيدو وقصر كونتات إيبارًا نجد الزخرفة البلاتيرية وقد سارت على إيقاع الزخارف الجصية المدجنة، وأن بعض العقود ربما فى ذلك عقود منزل بيلاتوس مازالت تحتفظ بالعقود المسننة، وبها الانحناء المضلع الذى نجده فى القصور والمنازل الناصرية، وهى التى ظهرت فى إشبيلية مع قصر بدرو الأول.

قرطبة:

٧- القصر المسيحى:

تم منح الأسقف فى قرطبة المقر الرئيسى للقصر الخلافى القديم فى قرطبة بعد أن استولى عليها فرناندو الثالث عام ١٢٣٦م. وفى منتصف القرن الرابع عشر أمر الملوك بإقامة "قصر الملوك المسيحيين" وهو "القصر الجديد" الذى يحمل ملامح الفن القوطى، وجاء ذلك فى الركن الشمالى الغربى للمقر الكبير لقصر الخلافة وإلى جوار الطريق الكبير أو الرصيف الذى يمتد موازيًا لنهر الوادى الكبير (لوحة مجمعة ٣٣، ١، ٢) وقد برهنت الحفائر الأخيرة التى تمت فى هذه المنطقة (قام بها مونتيخو وجاريت ماتا) على أن القصر الجديد شيد على أطلال السور الرومانى العربى الذى كان يحيط بالمدينة الخلافية من هذا الجانب. ومخطط القصر مربع طول ضلعه ٥٩م وله أبراج فى الأركان، بعضها إلى جوار النهر حيث إنها مستطيلة المخطط

وأسطوانية، أما البرج الآخر - التكريم - فهو مثمن ويقع فى الزاوية الشمالية الشرقية (لوحة مجمعة ٣٢، ٣، ٤، ٥)، والبرج الرابع ذو مخطط مربع ويقع فى الشمال الغربى وفيه المدخل. وقد أقيمت الحوائط والأبراج باستخدام الطابية الخرسانية والكتل الحجرية المرصوصة على ما كان معهوداً فى عصر الخلافة (أدية وشناوى) حسب ما نراه فى برج التكريم. أقام القصر ألفونسو الحادى عشر نحو ١٣٢٨م، فقد وردت فى مكتوب يرجع إلى ذلك العام إشارة إلى الحمام (لوحة مجمعة ٣٢، ٣ B) الذى أقامه الحجّار المدجن موسى Maese محمد، بالقرب من الصحن الحديقة ملتصقًا بالسور الجنوبى الغربى (لوحة مجمعة ٣٢، ٣ A) هناك احتمال بأن هذا المقر الذى لم يكن قد انتهى البناء فيه بعد (حتى عام ١٣٤٨) قد انتقل بناء على أوامر الملك ليكون مقراً لعشيقته السيدة ليونور دى جوثمان، التى يبدو أنها أقامت أيضًا فى الحصن أو الغلة المسماة منزل جاليانا دى طليطلة، وكذا قصر تورديسياس. كانت السيدة ليونور مالكة مزرعة الرُّصافة بقرطبة عام ١٣٤٢م (رفائيل كاستيخون)، وفى القطاع الواسع المستطيل الذى توجد به الحمامات نشهد أطلال حوائط ملحقات لا ندرى تاريخها على وجه التحديد مثلما هو الحال بالنسبة للسور الذى أشرنا إليه باللون الأسود الذى يستند عليه صحن التقاطع، كما أن الجزء الخارجى منه عبارة عن كتل حجرية مرصوصة بطريقة أدية وشناوى، وتشير الحائط أيضًا إلى مراحل مختلفة فى البناء تدفعنا - طبقًا لرأى رفائيل كاستيخون - إلى أن نتعرف فى هذا السور على الجزء الأولى الذى كان يحيط بالمدينة وقصر الخلافة من هذا الجانب. ومن جانب آخر نجد أن السور المطل على النهر والخاص بالقصر الجديد يضم حتى الآن كتلاً حجرية صغيرة على شكل مخدات وذات مظهر عربى لكن لا ندرى على وجه الدقة تاريخها فربما أقيمت خلال القرن الرابع عشر واتخذت نبراسًا لها مبانٍ عربية لها نفس الشكل، والأمر هو أن الرصّ على شكل مخدة يوجد فى مسجد مدينة الزهراء وكذا سانتا كلارا بقرطبة. وما يعضد هذا الرأى الذى يرجع البناء إلى القرن الرابع

عشر هو أن الكتل الحجرية كانت تشكل خطًا أفقيًا مع التقليل من اللوحة مجمعة الخاص بالرص كالمخدات، وهذا ما نراه فى واجهة قصر تورديسياس لألفونسو الحادى عشر، إضافة إلى واجهة قصر أستوديّو المدجن، والأجزاء السفلى من واجهة قصر بدرو الأول بقصر إشبيلية.

يتم الدخول إلى القصر الجديد من خلال بوابة البرج الكائن فى الزاوية الشمالية الغربية، وهناك باب آخر - من المؤكد أنه يرجع إلى العصور الوسطى - عثر عليه مؤخرًا فى الحائط الشمالى بالقرب من البرج المثمن (لوحة مجمعة ٣٣، ٥) له عقد حدوى وسنجات نصف أسطوانية وقد اكتمل الآن من خلال عمليات الترميم. وربما كان هذا المدخل شاهدًا على أن بداية بناء القصر كانت على يد ألفونسو العاشر، ذلك أنه توجد أنباء عن مصلى فى القصر يطلق عليه سان إيوستاكيو، كان يخضع للرعاية الملكية عام ١٢٧٩م (جومث راموس)، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن ما أسهم به ألفونسو الحادى عشر هو إدخال بعض التعديلات وتقوية دفاعاته ضد التحالف بين الغرناطيين وبنى مرين. هناك عقد آخر من الصعب أيضًا تحديد تاريخ إنشائه - عقد حدوى مدبب ومشرشر وله حواف غير مصقولة فى البطن وحدائر فن الرخام فى الجزء العلوى فى الحائط الغربى فى قطاع منطقة الحديقة (لوحة مجمعة ٣٣، ٦) ويوحى شكله بأنه يرجع إلى أصول موحدية ومدجنة. وبالنسبة لصحن حديقة التقاطع نجد أن الشكل المستطيل يتجه من الجنوب إلى الشمال ولها أرصفة تسمح بالتنقل بين الأضلاع الأربع من خلال علامة + مع وجود حوض صغير كنافورة فى الوسط. أما الأضلاع الصغرى فيبرز نحو الداخل منها ذلك الشكل المربع ذو البركة، وقد جاءت جميع التفاصيل على شاكلة ما نراه فى حديقة التقاطع فى "الكاستيخو" بمرسية وصحن بهو السباع بالحمراء. وأمام الضلع الجنوبى نجد صالة مربعة لها حنيات - ربما كانت غرفًا - سيرًا فى هذا على مقاسات المنازل العربية الرئيسية. وهنا نجد أن تورس بالباس استوحش وجود البائكة الأمامية المعهودة فى مثل هذه

الطرزّ المعمارية منذ القرن الثانى عشر، وربما كانت موجودة فى الضلع الشمالى لحديقة التقاطع القرطبية صالة أخرى ثلاثية توءم للصالة التى توجد فى الجنوب. ومن جهة أخرى فإن مساحة الحديقة (٣٣×١٩م) هى المقاسات المعهودة منذ القرن الثانى عشر، ولها صورة طبق الأصل فى صحن بهو السباع بالحمراء، لكنها ليست بالدقة نفسها فى القصر القرطبى، كما أن حديقة التقاطع فى هذا الأخير تتسم ببروز اللوحة مجمعة شبه المربع apaisado، ومثل هذا رأيناه فى القصر المرابطى بمراكش أمام الأشكال المربعة للحدائق خلال القرن الثانى عشر وفى الحمراء.

وإذا ما قبلنا أن هذه الحديقة القرطبية هى من لدن ألفونسو الحادى عشر وليس بدرو الأول يمكن أن نتوقع وجودها فى صحن "Virgel" المستطيل اللوحة مجمعة، فى قصر توردیسیاس، وهو صحن ينسب إلى هذين الملكين، وإلا فإن من قام بذلك هو إنريكى الثانى، وهناك أطلال لم تتأكد بعد للتقاطع الذى نجده وسط الصحن، فنظرًا لأعمال التعديل التى ترجع إلى العصر المسيحى نجده الآن قد أصبح ذا أربع بوائك وأقواس تتكئ على دعامات. ظهرت فى الحائط الغربى لحديقة التقاطع وزرات مدهونة باللون البنى بها ميداليات ذات فصوص ودوائر صغيرة مرتبطة ببعضها، ويلاحظ أن الفصوص تضم التروس الملكية ذات الحصون والأسود المتوثبة، (لوحة مجمعة ٣٣، ٧) إضافة إلى أشكال تتوافق مع أخرى نجدها فى وزرات ترجع إلى العصر نفسه ونجدها فى الدير القديم المسمى سانتا كلارا دى قرطبة (٩) وفى صحن الجص فى ألكاثار الإشبيلى (لوحة مجمعة ١٨، ١٤).

٨- منازل وزخارف جصية قرطبية مهمة:

منزل كامباناس (الأجراس) أو النخلة:

هو المنزل رقم ١٢٥ بشارع سانتياجو، أمام الكنيسة التى تحمل الاسم نفسه. وقد أطلق على المنزل اسم "منزل الأجراس" لأنه - طبقًا لأمادور دى لوس ريوس -

كانت فيه ورشة لصهر البرونز. هو منزل كبير له طابقان، يرجع إلى القرن الرابع عشر، وربما كان مزخرفًا بزخارف جصية من لدن المدجنين الطليطليين، وهى أعوام لاحقة على الزخارف الخاصة بالمعبد اليهودى بالمدينة (طليطلة). مازال هناك جزء من الصحن القديم ذى المخطط المربع، وبائكة تعقبها صالة تشريفات مستطيلة (لوحة مجمعة ٣٤-٢ ولوحة ٣٥-٢) وللبائكة ثلاثة عقود الأوسط نصف أسطوانى ومرتفع بعض الشىء، أما العقدان الآخران فهما مفصصان (ثلاثة عشر فصًا)، وللعقود الثلاث طنف، يرتكز فى الجانبين على كوابيل صغيرة داخلة فى الحليات المعمارية المتموجة Cimacio من الرخام القديم الذى أعيد استخدامه، وربما كان المصدر صحن المسجد الجامع بقرطبة أو أى مصلى قرطبى آخر. وعكس ذلك نجده فى تيجان الأعمدة، فهى كلها من تلك التى أعيد استخدامها، ولها طابع قوطى وبالتالى فعلى ما يبدو كان يستخدم فى المدينة مواد منقولة من أماكن أخرى، حيث نجد نموذجًا آخر فى صحن مصلى بارتولوميه. أما بالنسبة للزوايا فقد اتخذت لوحة مجمعة الدعائم المثمنة مثلما هو الحال فى منزل "فرسان سانتياجو" بالمدينة (لوحة مجمعة ٣٥، ٢) وتنساب أطراف الطنف حتى الأرض وبالتالى نجد أمامنا دعامة ذات لوحة مجمعة منحنى بلوحة مجمعة مزدوج نحو الخارج، وهذا أحد الحلول التى بدأت فى صحن مسجد مدينة الزهراء، وربما جرى تقليده خلال القرن العاشر فى صحن المسجد الجامع بقرطبة.

عند النظر إلى واجهة صالة التشريفات (لوحة مجمعة ٣٤، ١، ٥) فهى ذات أسلوب يجمع بين الأسلوبين الإشبيلى والطليطلى: أى عقد نصف أسطوانى مرتفع فى درجة الانحناء مع وجود مسننات قليلة فى بطنه وطنف أملس وعلى الأطراف نجد أشرطة عريضة ذات زخرفة من المثمنات بها أطباق نجمية من ثمانية أطراف من النمط الذى عليه جنة العريف كما نراه فى "ورشة المورو" بطليطلة (لوحة مجمعة ٣). وعند ا لنظر إلى الطبلات أو البنيقات نجد أنها صورة طبق الأصل لعقود طليطلية

مدجنة، أى أن بها شبكة بسيطة من المعينات ذات السعفات المتشابكة. ويوجد فوق العقد ثلاث نوافذ لكل عقد نصف أسطواني وتشبيكة من عشرة فى الوسط إضافة إلى أشكال منها من ثمانية أطراف فى الجوانب. أما طبقات الجص المربعة الموجودة فى الجوانب فتضم تشبيكات من عشرة، وفى القطاع العلوى نجد تشبيكات من ستة عشر ترتبط بها أطباق نجمية صغيرة من ثمانية، وهى تكوينات متكررة فى بطن العقد (لوحة مجمعة ٣٤، ٤) (منبثقة عن التشبيكات التى نجدها فى مسجد تازا ومعبد الترانستو اليهودى بطليطلة ومنزل أوليا فى إشبيلية). يحيط بالواجهة شريط ضيق به نقوش كتابية تتضمن العبارات المعهودة التى ترجع الازدهار الدائم إلى مكان. يلاحظ أن المصاريع الخشبية للباب تدور فى الجزء العلوى ممسوكة بعقب بارز من الحجر على الطريقة المعهودة فى قرطبة (كنيسة سانتا كلارا) منذ أن ظهر فى مدينة الزهراء. أما الوجه الآخر لهذا الباب فهو يتسم بالبساطة الشديدة (لوحة مجمعة ٣٤-٦، ٣٥-٣) وتضم الطبلات رسمًا بسيطًا هو طبق نجمى من ثمانية وعلامات + أما طبقات الجص الرأسية للطنف فتضم أطباقًا نجمية من ثمانية من النمط الطليطلى (لوحة مجمعة ٣٥، ٣-١) (قصر جاليانا بطليطلة والأجزاء السفلى فى المصلى الملكى بقرطبة). وفى طبقة الجص العليا نجد أطباقًا نجمية من اثنى عشر طرفًا داخل مربع (لوحة مجمعة ٣٥، ٣-١) وترجع أصوله إلى الغرناطية والطليطلية (منزل العملاق برندة وإفريز سقف برج الأسيرة بالحمراء، وفى طليطلة نجده فى صالون دى ميسا). توجد عبارة "المُلك لله" ضمن النقوش الكتابية الكوفية.

عند النظر إلى البائكة نجد أن العقود الداخلية فى الأضلاع نصف أسطوانية مع ارتفاع درجة الانحناء بعض الشيء ووجود مسننات بسيطة (لوحة مجمعة ٣٥، ٤)، وبالنسبة للواجهة الخاصة بصالة التشريفات من جهة البائكة نجد الوحدة الزخرفية ذات العناصر الثلاث الأرستقراطية والمكونة من فتحة الباب ومن نافذتين نصف أسطوانيتين والطنف (لوحة مجمعة ٣٥، ٦) وتحتفظ صالة التشريفات بجزء من السقف المستوى من الخشب المدهون.

منزل فرسان سانتياجو (لوحة مجمعة ٣٥-٢، ٥ و ٣٦-١، ٢، ٣):

يوجد هذا المنزل المهم فى المنطقة التى بها كنيسة سانتياجو - ميدان بالدلاس جراناس - وهو منزل له صحنان كبيران مستطيلا الشكل وله طابقان، كما أن بوائكه ظاهرة تكاد تماثل ما هو قائم فى منزل "الأجراس"، وللبائكة عقد مركزى نصف أسطوانى، وهو الأكبر، أما العقود الجانبية فهى مفصصة (١١ فصًا) ولكل طنفة، كما تقوم على دعامات مربعة مشطوفة. وفى الطابق العلوى هناك صالات تشريفات ثلاثية. ولا تزال هناك عقود مهمة لتلك الغرف وكذلك بعض الزخارف الجصية المهمة فوق طبقة من الطين (لوحة مجمعة ٣٦، ١، ٢) وعقود نصف أسطوانية مرتفعة درجة انحنائها وكذا عقود مسننة وطبلات واضحة بها لفائف وسعفات ملساء ذات طابع طليطلى تلتف حول التروس التى تحمل صليب جماعة سانتياجو. وعلى إحدى العضادات نجد بقايا طبقة جص بها أطباق نجمية من اثنى عشرة طرفًا، ذات إخراج جيد (لوحة مجمعة ٣٦، ٣). وبالنسبة للصلبان الخاصة بجماعة سانتياجو، نجدها أيضًا فى عقد بمصلى آل أورثكو بكنيسة سانتا ماريا.

زخارف جصية فى متحف قرطبة:

انتقلت إلى هذا المتحف عدة قطع زخرفية من الجص من منازل مهمة فى المدينة وتكاد ترجع كلها إلى القرن الرابع عشر. هناك قطع من منزل "دى لاكوادرا" رقم ١٦، ميدان سان نيكولاس، قد قام أمادور دى لوس ريوس بوصف بعضها، وأشار الباحث إلى وجود قصد فى استخدامها فى منزل الأجراس. ونرى ضمن النقوش الكتابية التى بها عبارات، مثل "المُلك لله" و "الحمد لله" إضافة إلى عبارة تشير إلى نوع من التمنى بالثقة والأمل وأن تختتم الحياة بالباقيات الصالحات، وهذه عبارات أندلسية شائعة كما أشرنا إلى ذلك فى موضع آخر حيث تحدث عنها أمادور دى لوس ريوس فى معرض قراءة نصوص" ورشة المورو" بطليطلة. ومن دير "المالكات" الذى تأسس عام ١٣٧٢م

فى أحد المنازل المدجنة التى ترجع إلى القرن الثالث عشر، ثم زالت من الوجود ١٨٦٩م، تم نقل عدة لوحات زخرفية مهمة للمتحف، ومن بينها نبرز عقداً كبيراً لباب، نصف أسطوانى ومسننات وسعفات ملساء فى الطبلات، أما بطن العقد فيتضمن تكوينات هندسية زخرفية ذات أصول غرناطية ولها عقود صغيرة حدوية ومفصصة مرتبطة ببعضها إضافة إلى لوحات تضم عبارة "المُلك لله" وفى الأطراف عبارة أخرى "المُلك والعظمة لله" (لوحة مجمعة ٣٦، ٤، ٥). هناك طبقة زخرفية أخرى ذات عقد متعدد الخطوط وسعفات مدببة تذكرنا ببعض العقود التى شهدناها فى قصر آل قرطبة فى إستجة (لوحة مجمعة ٣٦، ٦).

هناك عقد يرجع إلى فترة متأخرة - ربما كان القرن الخامس عشر - يضم نقشاً كتابياً بالخط المائل عند منبت بطن العقد، ومعينات فى طبلات العقد وكذا طبق نجمى ذو خطوط منحنية مكون من ٢٤ طرفاً داخل دائرة المفتاح (لوحة مجمعة ٣٧، ٣)، وكذا طبق آخر من ٢٠ طرفاً يحيط به عشرة أطباق مكونة من عشرة أطراف عند منبت بطن العقد (١)، (٤) وهو يحمل البصمات الغرناطية استناداً إلى طبقة من الخزف توجد فى متحف الحمراء، ومتكررة فى بعض الأسقف المدجنة الخشبية. ويوجد فى بطن العقد نفسه مجموعة من السعفات المدببة ذات أسلوب متكامل ذى أصول موحدية (٢-١)، وعلى الأسلوب نفسه وكذا العصر نجد طبقة من الجص لها عقد مفصص (٥). وفى المتحف نفسه نعثر على بعض الأشرطة المتفرقة تضم نقوشاً كتابية مائلة (١١). هناك عقد يرجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر وله بطن رائع استخدم فيه تقنيات فنية رفيعة أثمرت سعفات مدببة ومزهرة مع الأكانتوس كخلفية وهذا سير على الأسلوب المتكامل ذى الأصول الموحدية (٨) ولا شك أنه من صنع ورش الجصاصين الذين كانوا يقومون بإعداد العقود بالأسلوب نفسه فى منزل أوليا وقصر آل قرطبة بإستجة والعقود الكبرى فى الجزء العلوى للمصلى الملكى بقرطبة. وتتكامل جميع هذه العناصر الزخرفية مع بعض شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الرابع عشر التى نجدها فى المسجد الجامع بقرطبة (٩)، (١٠) وهى تشبه كثيراً - زخرفياً - ما نراه فى المصلى الملكى.

المصلى الملكى وبوابة الغفران بالمسجد الجامع:

من المؤكد أن الزخارف الجصية فى المصلى الملكى وبوابة الغفران ترجع إلى عصر إنريكى الثانى وبها التروس القشتالية الخاصة بذلك الملك. قد تحدثنا فى الفصل السابق عن هذا المصلى الذى شيده هذا الملك عام ١٣٧٢م ليكون ضريحًا لوالده ألفونسو الحادى عشر (لوحة مجمعة ٢١، ٢١-١) وسوف نعود إليه فى الفصل السابع الخاص بالزخارف الجصية (لوحة مجمعة ٢٨-١). أما بوابة الغفران (لوحة مجمعة ٣٧-١) فقد أقيمت بعد سنوات قليلة من إقامة المصلى الملكى، وهى صورة طبق الأصل مُعَصْرنة للواجهات الخارجية بمسجد عصر الخلافة ووحدتها الزخرفية مكونة من العناصر الثلاثة. ومن السمات المميزة للزخارف الجصية الميل إلى الطبيعية ذات الأصول الطليطلية الخاصة بمنكب العقد والتروس المتوجة لإنريكى الثانى التى نراها فى المصلّى قد أصبحت مثل الأستامبا فى طبلات العقد. يتكرر نمط العقد نفسه فى عقد فى كنيسة أو مصلى "سانتياجو دى إستجة". وأخيرًا نجد مصلى سان بارتولومية بالمدينة حيث نجد حوائطه المشيدة من كتل حجرية مزخرفة بالجص من نوع الزخارف الغرناطية التى يتكرر فيها شعار الجماعة الناصرية ولكن دون عبارة "لا غالب إلا الله".

جيــان:

٩- قصر السيد ميجل دى لوكاس دى إيرانثو:

كان هذا الرجل قائدًا حربيًا للملك إنريكى الرابع، قد أسس فى جيان قصره خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر، وللقصر واجهة رائعة فيما أطلق عليه "صالون القائد الحربى" قد جرى ترميمها عام ١٩٢٠م، قد وردت نبذة عن هذا العمل فى مجلة "السيد لوبى دى صوصا" (الجزء الأول ص ٢٦٢-٢٦٣). وعلى شاكلة

قصور أخرى ترجع إلى المرحلة الإيزابيلية أو السابقة عليها - إنريكى الرابع - كان للقصر، فى الواجهة، برج مربع بارز عن السور. وهناك صالون التشريفات الكبير المستطيل اللوحة مجمعة والمزخرف بالزخارف الجصية القوطية من الطراز الإيزابيلى، وله واجهة ذات وحدة زخرفية ثلاثية العناصر من الجص مع وجود كوابيل ذات أربعة دوائر تحت طبقات الجص الجانبية. أما فى الجزء العلوى فنجد بوائك وزخارف قوطية فى كل جزء بما فى ذلك بطن العقد الخاص بالعقد المركزى نصف الأسطوانى. هناك "gorroneras" أو (quiciarela) جميلة من مقرنصات الأبواب تجعل الطابع العام للبناء أمرًا وسطًا بين ما هو غرناطى وطليطلى، ورغم هذا فقد نسب القصر للمدجنات الإشبيلية دون أى أساس علمى. وحتى نفهم هذه الصالة علينا أن نعود إلى القصور الطليطلية الخاصة بأسرة جوتيرّى كارديناس فى كل من أوكانيا وتورّيخوس، وكذا إلى مصلى Oidor (السّميع) فى ألكالا دى إيناريس، والزخارف الجصية فى قصر السيد ألبارو دى لونا فى إسكالونا ومصلى آل أورثكو فى وادى الحجارة. أسقف الصالون مزخرفة وكذا الأسقف المستوية للملحقات التابعة له وجاءت الزخارف عبارة عن أشكال مرسومة من أوراق الشجر على النمط القوطى وبعض هذه الأسقف يقوم على جدران ساترة سميكة، وهناك تروس فى كل مكان تخص مؤسس المكان وزوجه، وهو عبارة عن ترس مقسم به أسد ذو لون أبيض على خلفية فضية وأشرطة على خلفية حمراء. أما ترس الكونتيسة فيضم خمسة أبراج على خلفية حمراء (لوحة مجمعة ٣٨، ٣، ٤) وأبرز العناصر المزخرفة هو السقف المغطى الهيكل alaujerado الذى يضم طبقًا نجميًا من ٢٤ طرفًا وله عنقود مقرنصات وسط الشكل النجمى (لوحة مجمعة ٣٨). هنا قصر آخر من جيان ينسب إلى أسرة "تورّس دى برتغال" وهى أسرة من أقرباء القائد الحربى إيرانثو، ويقع المكان فيما يسمى "منزل العذراء" فى منحدر القديس ميجل، ويرجع أيضًا إلى القرن الخامس عشر. قد أقيم المنزل باستخدام الأسلوب الإيزابيلى القشتالى، ومن هنا نقل عقد به زخارف جصية إلى متحف جيان وبه كوات قوطية فى الواجهة وبطن العقد.

١٠- منزل وبذة Ubeda المدجن:

هو اليوم مقر متحف المدينة وله واجهة تلفت النظر عند بائكة المدخل إلى المنزل حيث نلاحظ العقود الحدوية المدببة التى تحمل طابقًا آخر ذا شرفات أو مجموعة من الأعمدة الصغيرة مربعة اللوحة مجمعة تنتهى بدعامة مستعرضة Zapatas وعتب أملس، وللعقود أكتاف حجرية مثمنة وتتكون من قطعتين كبيرتين ملساوين. أما التيجان التى تبدو وكأنها حلية معمارية متموجة Cimacio ذات قاعدة هرمية مقلوبة فإن الجزء السفلى بها أملس وليس به إلا ما يشبه الحبل أو الشريط فى القاعدة للاتصال بالجزء العلوى المزخرف بشريط عريض به سعفات مزدوجة مرتبطة بأغصان متموجة ذات طابع قرطبى للوهلة الأولى، ومع هذا يمكن إلحاقها بالمدجنات الإشبيلية أو الطليطلية (لوحة مجمعة ٣٨، ١، ٢). وفى الداخل نجد الصحن وهو عبارة عن مخطط مستطيل ودهاليز منحنية ودعائم مثمنة فى نهايتها دعائم أخرى مستعرضة Zapatas وعتب مدهون نرى فيه بعض التروس والحصون المجهولة الهوية.

ملقة:

١١- المنزل العربى فى دير سانتا كلارا:

يرجع إلى القرن الرابع عشر، وقام جيّين روبلس بوصفه قبل هدمه عام ١٨٦٨م، ورد الحديث عن شاهد قبر وعقد حدوى ذى طنف من الآجر وصحن له بوائك، كل من ثلاثة عقود، وبقايا سقف على شكل قصاع وإفريز مهم من الجص على النمط الناصرى مازال محفوظًا حتى اليوم بمتحف المدينة. وكان للمنزل طبقة من الجص مستطيلة على زخارف هندسية متراكبة رأيناه قبل ذلك فى زخارف جصية فى منزل بورثيل بغرناطة وبعض الدعامات الغرناطية Pilastras، كما رأينا أيضًا فى إفريز الجص بالطابق الثانى للبائكة الجنوبية فى صحن الرياحين بالحمراء، ثم يعود هذا التكوين الزخرفى للظهور مرة أخرى فى مصدات الأبواب الخشبية المدجنة الطليطلية

(ق ١٥) (دير سانتو دومنجو الريال). نرى طبقة الجص محاطة بأشرطة نقرأ فيها العبارات التى تتحدث عن الأمل والرجاء والدعاء بخواتيم الأعمال (انظر الفصل الخامس بالنقوش الكتابية لوحة مجمعة ٢١، ٥).

١٢- قصر موندراجون دى رندة:

كانت رندة فى منتصف القرن الخامس عشر مدينة مهمة فى المملكة الناصرية، وكانت الرقعة الرئيسية فيها يطلق عليها المدينة وهى تضم المبانٍ الإسلامية الأكثر أهمية مثل مسجد سانتا ماريا ومنزل العملاق ومنزل أبى مالك ومنارة سان سباستيان. وخلال الفترة من نهاية ق ١٥ وبداية ق ١٦ أصبحت رندة أكثر ثراء معمارياً بإقامة قصر يتسم بسمات معمارية عبقرية ونبيلة يقع على حافة وهدة تسمى وهدة البقر فى الجزء الجنوبى للمدينة (لوحة مجمعة ٣٩، ١)، ومن المعتقد أن هذا القصر قد أقيم فى المكان الذى كان فيه قصر لملوك الطوائف، ثم أعقبهم فيه الحكام الناصريون، ورغم هذا لم ندر شيئًا عن عمارة هذا القصر القديم. وعودة إلى القصر الجديد نقول إن المركز فيه يبلغ ألف م٢ وهو عبارة عن صحن مكون له ثلاث بوائك أحدها يطلق عليها البائكة المدجنة (مشار إليه باللون الأسود فى المخطط) ثم أضيف إلى هذه البائكة، خلال القرن السادس عشرة، بوائك أخرى وسلالم وصالات ذات طابع فنى أقل جودة فى العموم رغم أن بعضها يضم أسقفًا خشبية مهمة من طراز (البراطيم والجوائز) Parynudillo، يلاحظ وجود الأسلوب الخاص بعصر النهضة فى الواجهة، حيث نلاحظ وجود واجهة لا مركزية يحيط بها برجان بارزان، وهذا من سمات منازل النبلاء خلال نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشرة، نجد أيضًا ومضات مدجنة فى رفرف السقف أو الكورنيش الحجرى الذى يتوجه الواجهة بالكامل، وكذا النوافذ التوائم التى يحوطها طنف الأبراج.

وفى "الصحن المدجن" (لوحة مجمعة ٣٩، ٤٠، ٤١) نجد الفن فى عصر النهضة قد أصبح ملموسًا فى الأعمدة الرخامية والعقود نصف الأسطوانية، ورغم هذا فإن

هذه الأخيرة المشيدة من الآجر وكأنها بوق، تضم طنفًا وزليجًا موريسكيًا فى الطبلات والأفاريز العلوية، وكان مثل هذا التوجه الزخرفى مستخدمًا فى واجهة سانتياجو بملقة خلال القرن الخامس عشر. وفوق البوائك نجد دهاليز ذات عتب وأعمدة فوقها دعائم مستعرضة Zapatas مدجنة من الخشب، تنتهى إحداها بنافذة لها عقدان توءم حدويّان من الآجر. ويوجد أيضًا عقد آخر فى إحدى البوابات المؤدية إلى الحديقة وهو عقد حدوى بشدة، وللباب ضلفه الخشبية ذات الفتحات الصغيرة، والمزخرفة بأشكال هندسية مثمنة فى كلا الوجهين (لوحة مجمعة ٣٩، ٤)، وهذا الشكل المثمن نراه مرسومًا قبل ذلك فى صالة العدل بقصر إشبيلية وفى الزخارف الجصية بالمعبد اليهودى فى قرطبة إضافة إلى نماذج أخرى. هناك شرفة بارزة على أحد أضلاع الصحن تقوم على زوجين من الكمرات Canecillas متراكبة ولها درابزين جميل وقوائم مثمنة تنتهى بدعامات مستعرضة Zapatas ذات مذاق فنى غرناطى (منزل شابيث)، وفوق العتب نجد رفرفًا من أطراف دعامات السقف تبدو كأنها مقدمة سفينة (لوحة مجمعة ٤١، ٢) ويوجد فى الحوائط الخاصة بالدهاليز التى فى الطابق العلوى أفاريز بها زخرفة هندسية ذات خطوط غير واضحة جرت عليها الدهانات (لوحة مجمعة ٤٢، ٣) وهى تقنية استخدمت فى بعض الأبواب الخشبية (لوحة مجمعة ٤٢، ٨). تتسم أرضيات الغرف والملاحق بأهميتها (لوحة مجمعة ٤٢، ١، ٢، ٥، ٦) وهى تضم مجموعة من الأشكال التى نجدها فى أرضيات منازل عربية ومدجنة ترجع إلى قرون مضت، والأرضيات عبارة عن بلاطات مستطيلة من الآجر الأحمر مع قطع صغيرة – كحشوة – من الزليج مربعة الشكل وبها موضوعات زخرفية هندسية ونباتية أو أشكال حيوانية من ذوات الأربع حيث يوجد فى الخلفية شجرة صغيرة ويصل الأمر إلى وجود أشكال آدمية، وهذا كله من سمات الزليج الذى خرج من لدن العرفاء الأندلسيين خلال ق ١٥، ١٦ وخاصة الإشبيليين ومن طليطلة وألكالا دى إينارس، قد وصلت هذه القطع إلى رندة فى منزل موندراجون.

إقليما قشتالة وليون (قشتالة القديمة) وقشتالة ولامانشا (قشتالة الحديثة):

توردیسیاس (بلد الوليد)

١- القصر المدجن بدير سانتا كلارا:

بدأ كل من لمبرث وتورس بالباس دراسة هذا القصر الذى يرجع إلى ق ١٤، قد نشر أولهما مخططًا لمجموعة من المبانٍ الخاصة بالدير نقلناها بشكل موجز فى اللوحة المجمعة ٤٣(٣)، أما الثانى فقد ركز جهده على دراسة تفصيلية للحمامات المرفقة (لوحة مجمعة ٤٣، ٣-١)، ومع هذا فإن الدراسة تضم الخطوط العامة للقصر بالكامل قد تم تحديثها. وكان تورس بالباس يظن أن ألفونسو الحادى عشر هو الذى أقام على شاطئ نهر دويره - فى توردیسیاس - قصراً على الطريقة الأندلسية ما بين عام ١٣٤٠، و ١٣٤٤م وأطلق عليه "باليا دى بنى مرين" وورد هذا فى وصية الملك السيد بدرو على أساس أن القصر شُيد باستخدام جزء من غنائم معركة نهر Salado (١٣٤٠م). قد انعكست هذه القصة فى اللوحتين التأسيسيتين الموضوعتين على جانبى البوابة الحجرية للقصر (لوحة مجمعة ٤٣، ١، ٤)، ونظراً للوضع الذى عليه هاتان اللوحتان وبصماتهما الكتابية فإنهما تشبهان تلك التى كانت فى مدخل مدرسة غرناطة التى شيدها يوسف الأول (١٣٤٩م)، وفى عام ١٣٥٤م كانت تقيم فى القصر أرملة ألفونسو الحادى عشر، ثم تحول المكان بعد ذلك بقليل إلى دير أطلق عليه "سانتا كلارا" الذى ترهبنت فيه السيدة بياتريث ابنة السيد بدرو. هذه المعلومات وأخرى غيرها هى التى وثّقها ونشرها تورس بالباس، وكتوكيد للمنتصر فى معركة نهر سالادو توقف الباحث عند ترس مدهون عند مدخل الحمّام، وهو عبارة عن سبع متوثب على رأسه تاج، ويرى الباحث أن التاج هو شعار وضعته السيدة ليونور دى جوثمان، عشيقة السيد بدرو (لوحة مجمعة ٤٥، ٦). ويظهر هذا الترس أيضًا فى الزخارف الجصية فى الحصن القصر المسمى حصن جاليانا فى طليطلة، وفى هذه الحالة فإن الأسد المتوثب الذى يحمل التاج والأسد غير المتوج كل له دلالته فهذا

الأخير ينسبه جومث مورينو إلى أسرة آل جوثمان، وبالنسبة للأسد المتوثب الذى يرتدى التاج فقد بدأ على ما يبدو، مع مملكة إنريكى الثانى وهذا ما تؤكده الزخارف الجصية فى المصلى الملكى بالمسجد الجامع بقرطبة (١٣٧٢م) وهو المبنى الذى أسسه ذلك الملك ليكون ضريحًا لوالده ألفونسو الحادى عشر، وإضافة إلى هذا الزخارف الجصية التى نجدها فى بوابة الغفران بالمسجد المذكور نفسه. من المهم أيضًا رؤية هذا الشكل المتوّج فى الحصن الملكى وفى بطن العقد الكبير الخاص بصحن "بيرخل" فى توردیسیاس (لوحة مجمعة ٥١، ١، ٣) وربما كان شعارًا لـ تراستمارا Trastamara الذى ربما ينسب إليه هذا الصحن، وإذا ما كان الأمر على هذا النحو، ولعدم التعرف على مزيد من الشعارات التى تخص عشيقة ألفونسو الحادى عشر اللهم إلا الاثنين اللذين ذكرناهما، فإن الأسد المتوثب فى الحمّام ربما كان يخص زوجة إنريكى الثانى السيدة خوانا مانويل ابنة الأمير السيد خوان مانويل، حيث نجد ترسها يضم أسدًا متوثبًا. ويعتقد خوان كارلوس رويث سووسا أن السيدة خوانا مانويل، التى كانت تقيم فى القصر فى بلد الوليد ربما اتخذت لنفسها الأسد المتوثب الذى كان فى ترس والدها إضافة إلى التاج الذى كان لوالدتها السيدة بلانكادى لاثردا إى لارا، وهنا يتبدى الشك فى مقولة تورس بالباس من أن الترس الذى يوجد فى الحمام يرجع إلى عشيقة ألفونسو الحادى عشر، غير أنه لما اعترف لويس سووسا بخطورة استخدام الشعارات والتروس لتحديد التوقيتات الزمنية بالنسبة للمبانٍ وخاصة عندما يتعلق الأمر بالأسد المتوثب الذى نسبه - كما رأينا - كل من تورس بالباس وجومث مورينو إلى آل جوثمان، وربما كان لديهما بعض الأسس المتعلقة بهذه الحجة.

إذا ما استثنينا التروس فى الحمام وعقد صحن "بيرخل" وجدنا أن باقى ملحقات القصر لم تحتفظ بأى شعار اللهم إلا فى الواجهة الحجرية حيث نجد هناك المفتاحين الرمزيين (لوحة مجمعة ٤٥، ٢) ومن السهل نسبتهما إلى الملك ألفونسو الحادى عشر الذى وضعهما فى الحصون التى قام بالاستيلاء عليها أو إدخال

تعديلات معمارية عليها خلال الفترة من ١٣٢٠ حتى ١٣٥٠م وهى: ألكالا لاريال (١٣٤٤م) (لوحة مجمعة ٤٥، ٣) وألكالا دى جواديلا (بين عام ١٣٣٠، ١٣٤٠م) (لوحة مجمعة ٤٥، ٥) ومنطقة جبل طارق (١٣٥٠م) (لوحة مجمعة ٤٥، ٤) وكذلك "موكلين" على ما يبدو (١٣٤٤م). وبالنسبة لترس الجماعة الذى وضعه ألفونسو الحادى عشر عام ١٣٣١م، الذى نجده فى قلعة جواديْرا وحصن موكلين وصالة العدل وقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية ومنزل ماريا دى باديّا دى أستوديا فلم يصل عنه شىء يتعلق بتورديسياس.

أصبح أمر لا يدحض، كما حدد ذلك تورّس بالباس، أن ألفونسو الحادى عشر هو الذى أسس قصر تورديسياس ثم أضاف إليه بدرو الأول وربما فعل إنريكى الثانى أمرًا مشابهًا. وبادئ ذى بدء قام المؤسس ببناء الحمّام (لوحة مجمعة ٤٣، ٣-١) والدهليز وبه الواجهتان (لوحة مجمعة ٤٣، ١، ٢) ومخطط مربع (لوحة مجمعة٤٣، ٣، ١) إضافة إلى القبة أو "المصلى الذهبى" وهو المبنى الذى يتمتع بمدخل مستقل من خارج القصر (لوحة مجمعة ٤٢، ٣، ٣) ثم أضيف إليه بعد ذلك الصحن الصغير المجاور (لوحة مجمعة ٤٣، ٣، ٢). وفى فترة لاحقة – فى عصر بدرو الأول أو إنريكى الثانى – أقيم الصحن الكبير المسمى "بيرخل" وبه صالة التشريفات والجب (لوحة مجمعة ٤٣، ٣، ٤، ٥) وخلال القرن الخامس عشر جرى بناء الكنيسة (لوحة مجمعة ٤٣، ٣، ٧)، ولتحقيق ذلك جرت إزالة أو تقليل الصالات الجانبية لصحن بيرخل وجرى إعداد مدخل مباشر من الدهليز. هناك احتمال بأن تكون غرفة حفظ المقدسات (لوحة مجمعة ٤٣، ٣، ٦) التى يذكرنا مخططها بصالة العدل فى إشبيلية، كانت واحدة من الملحقات لكنيسة أو مصلى قديم، هذه المجموعة من المبانٍ التى تغيرت ملامحها لكثرة ما جرى بها من تعديلات وإضافة على مدار القرون، التى تكاد تخرج بعض الشىء عن إطار المبانٍ التى ترجع إلى العصور الوسطى، لم توضح بجلاء فيما إذا كان لقصر ألفونسو الحادى عشر مخطط وحيد، مثلما هو الحال بالنسبة لقصر بدرو الأول فى قصر إشبيلية، كما لا يمكن أن نؤكد على وجود أربع بوائك بالمكان على طريقة

صحن الوصيفات الإشبيلى فى صحن بيرخل، ولا يمكن أن نتأكد كذلك من وجود حديقة تقاطع مثلما هو الحال فى القصر المسيحى بقرطبة أو صحن بهو السباع بالحمراء، أضف إلى ذلك أن الحفائر التى جرت خلال السنوات الأخيرة لم تفصح عن شىء ذى بال. وهنا نقول بأن قصر تورديسياس تعرض لعملية تعديل مستمرة خلال الفترة من ١٣٤٠م حتى ١٣٦٤م وذلك بإضافة مبانٍ أو وحدات أخرى مستقلة، بداية بالبوابة الحجرية والدهليز والصالات التى حلت محلها الكنيسة والمصلى الذهبى والحمامات، مثلما هو الحال فى القصر المسيحى بقرطبة الذى كان يشكل وحدة لها استقلالها وربما كان لاستخدام مشترك، ويأتى فى النهاية صحن بيرخل.

واجهة القصر:

لا نعرف مبانٍ ملكية عربية أو مدجنة شمال نهر تاج اللهم إلا مصلى أسونثيون دى لاس أويلجاس الذى ربما كان جزءًا من قصر شيد عام ١١٨٥م فى عصر الملك ألفونسو الثامن، وهذا المصلى الذى يعتبر أسلوبًا موحديًا محضًا تتم ممارسته فى إشبيلية ونحن على أعتاب موقعة العُقاب (عام ١٢١٢م)، وهناك مبنى شبيه له، ولو أنه بعده زمنيًا بنحو ١٦٥ عامًا، وهو قصر تورديسياس. نرى فى النموذجين بصمات الفن الموحدى، حيث يحمل النموذج الأول فنًا تم استيراده مباشرة من إقليم الأندلس على يد عرفاء عرب من إشبيلية وشاركهم فى العمل بناءون من طليطلة متخصصون فى عمارة الآجر. نجد فى تورديسياس التحالف الفنى نفسه رغم أن البصمات الموحدية هنا متأخرة فى الواجهة الحجرية وهذا محصلة التقهقر المتلاحق الذى تعرض له الفن المدجن الإشبيلى خلال القرن الخامس عشر حسبما نراه فى قصر بدرو الأول فى قصر إشبيلية. ويمكن للعمارة الإشبيلية خلال هذا العصر أن تفخر بأنها وريثة الآثار الموحدية العظيمة مثل المسجد الكبير ومئذنته (الخيرالدا) وبرج الذهب (١٢٢٦م). وتعتبر واجهة قصر تورديسياس نموذجًا للعمل الجيد الذى قام به

الحجّارون المتخصصون من الأندلسيين، وبالتالى فهذا فن مستورد من إشبيلية، ذلك أن طليطلة كانت تجهل الأعمال الحجرية، فلا يوجد لديها حتى تاج عمود سواء كان أملس أو مزخرفًا، غير أن اليد العاملة التى تدخلّت فى قصر بلد الوليد وبالتحديد فى المصلى الذهبى المشيد بالآجر، ترجع فى أصولها إلى هذه المدينة، والشىء نفسه يندرج على جميع الزخارف ذات الأسلوب الطبيعى على الجص. وفى إطار هذا التعاون بين العرفاء الإشبيليين والطليطليين نجد أن قصر تورديسياس سابق على قصر بدرو الأول الإشبيلى.

ويمكن القول، بالنسبة لقصر لاس أويلجاس وقصر تورديسياس، إن الملوك المؤسسين وضعوا الفن العربى الإشبيلى نصب أعينهم. ونحن نعرف أن السبب الذى حدا بإقامة مصلى أسونثيون ليس مجهولاً، فربما كان مجرد غارة قام بها الفنانون العرب سواء كانوا من الأسرى أو من عملوا بمحض اختيارهم وكان يقودهم، أو يدفع أجرهم الملك ألفونسو الثامن والأسقف رودريجو خيمنث دى رادا، سابقًا فى هذا الطريق نفسه الذى اختطّه لنفسه الملك فرناندو الثالث بالنسبة للزخارف الجصية التى تغطى أقبية صحن الدير المسمى سان فرناندو فى برغش. وعكس ذلك نجده فى قصر تورديسياس، وهذا ما تفصح عنه بجلاء واجهته، فقد جاءت بناء على رغبة واضحة لتعبر عن ذكرى الانتصار فى معركة نهر سالادو على التحالف القائم بين يوسف الأول وأبى الحسن من بنى مرين. المشكلة إذن تكمن فى السبب فى تصميم الواجهة (لوحة مجمعة ٤٣، ١- و ٤٤، ١، ٦) على الطريقة الفنية التى عليها واجهات منارة المسجد الموحدى فى الرباط (مسجد حسّان) (لوحة مجمعة ٤٤، ٢، ٨) وكذا ضريح أبى الحسن فى شالا بالرباط (لوحة مجمعة ٤٤، ٣) وكلا العملين من الحجارة والعقود المفصصة والمعينات التى نراها فى واجهة تورديسياس، وكذا المعينات التى نراها على الحجارة فى القطاع العلوى لبرج الذهب (لوحة مجمعة ٤٤، ٢-١). وفى الواجهة الجانبية لواجهة تورديسياس (لوحة مجمعة ٤٣، ٢، و ٤٤، ٦) نجد العقد السفلى من

الحجر، كما نجده مفصصاً وبه خطاطيف أو تجعدات مُدْرجة ذات أصول موحدية، قد تكررت هذه فى شبه القبة المضلعة فى المصلى الملكى بقرطبة (١٣٧٢م).

وماذا نقول عن الأعمدة الحجرية لواجهتى المدخل (لوحة مجمعة ٤٤، ٤، ٥، ٧، ٧٠١) ذات القواعد الأتيكية والتيجان المركبة المشغولة كما أن الحلية المعمارية المتموجة Cimacio الملساء. ويمكن تفسير وجود مثل هذه القطع على أنها اقتراب أو تقليد أو نوع من عصر النهضة للتاج العربى الإشبيلى فى نموذجية وهى القطع الخلافية المزخرفة التى أعيد استخدامها فى الخيرالدا وتيجان الأعمدة الموحدية الملساء فى هذا الأثر، وكذا تيجان أخرى فى صحن بانديراس بقصر إشبيلية. ومن خلال تيجان الأعمدة فإن التيجان الخاصة بحمام torديسياس (لوحة مجمعة ٤٦، ٢) وواجهة القصر (٣)، (٤) والمصلى الذهبى (٥)، (٦) وربما بعض تيجان الصحن الصغير الذى أضيف إلى المصلى (١) نجد أن كلها ترجع لعصر ألفونسو الحادى عشر، وتكاد تكون كلها من الورشة نفسها التى تسير على تقليد قديم. ربما نجد فى المصلى الذهبى النموذج الموحدى للتيجان التى أمامنا: إنهما تاجان من الحجر الصلد (ليس من الحجر الجيرى الذى نراه فى الأخرى) فى العقد الحدوى للواجهة، ولا شك أن هذه كلها قطع موحدية أعيد استخدامها فى زمن متأخر فى إشبيلية (٧). وتمدنا طليطلة فقط بتيجان صغيرة من الجص فى البوائك العليا للمعبد اليهودى الترانستو (A) وفى ألكاثار دى إشبيلية فى واجهة قصر بدرو الأول، وكذا تيجان صغيرة من الرخام ملساء وعلى الطراز الموحدى (B) وذلك كملحق لما شهدناه فى توردیسیاس.

وعودة إلى واجهة القصر الذى نحن بصدد دراسته فى بلد الوليد نجد أن وصفه من أسفل إلى أعلى على النحو التالى (لوحة مجمعة ٤٣، ١، ورسم لـ. خ. أ. جومث دى لاس إيراس - مقياس رسم ١/٤٠): الواجهة كلها من الكتل الحجرية الممتازة، وكتل حجرية فى الواجهة الجانبية اليمنى. وللواجهة ثلاثة قطاعات من أسفل إلى أعلى، يتضمن القطاع الأول فتحة الباب، ذى العتب والمتوج بإحدى عشرة سنجة

مشغولة وملساء مع بروز أو تكوّر (لوحة مجمعة ٤٥، ١) وفوقها نجد شريطًا به نقوش عربية كوفية ذات أسلوب قديم نقرأ فيها عبارة "المُلك لله" (لوحة مجمعة ٤٥، ٧)، وجاء ذلك كله فى طبقة من الكتل الحجرية المرصوصة على شكل مخدات ذات نقش بارز غير معروف حتى ذلك الحين فى القشتالتين، وفى الأندلس نجد له مثلاً بعيداً فى قرطبة عصر الخلافة، وعلى الحائط الجنوبى فى القصر المسيحى لهذه المدينة الذى ينسب بناؤه إلى الملك ألفونسو الحادى عشر. قد جرى تقليد هذا الصنف من رمىّ الحجارة فى القطاع السفلى بالقطاع الرأسى الرئيسى لواجهة قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، وكذا فى واجهة قصر أستوديا (بالنسبة) كما سوف نرى لاحقًا. وعندما ننتقل إلى القطاع الثانى نجد أنه عبارة عن مساحة مستطيلة بها أطباق نجمية من ثمانية أطراف مرتبطة بمثمنات، ويلاحظ أن المركز متآكل وربما كان مخصصًا للترس الملكى الذى زال من الوجود (لوحة مجمعة ٤٥، ٧). وفى المقام الثالث نجد قطاعًا رأسيًا خاصًا بالنافذة ذات العقود التوائم المفصصة وذات المعينات فى منطقة عليا تلامس شريطًا به سلسلة ذات عقد على الطراز الموحدى تقع فى الجزء العلوى للواجهة. ويحيط بالقطاعات الثلاثة دعامات صغيرة فوقها - فى القطاع العلوى - تستقر كوابيل مفصصة شديدة البروز وبها نوع من الحليات المعمارية المقعرة nacela، وفوق هذه الأخيرة ربما كان هناك بعض النماذج المنحوتة التى ربما كانت أسودًا رابضة أو حيوانات أخرى. ومن الطبيعى ألا تكون هذه الكوابيل حوامل لرفرف خشبى مفترض مثلما يدل عليه الرسم الخاص بالواجهة. وعند منتصف الدعائم Pilastras، وبالتحديد فى القطاع الثانى، نجد المفتاحين الرمزيين (لوحة مجمعة ٤٥، ٢)، وعلى مستوى الارتفاع المذكور نجد اللوحات التذكارية التى يصعب اليوم قراءة محتواها (لوحة مجمعة ٤٣، ٤). وعودة إلى الواجهة الجانبية (لوحة مجمعة ٤٣، ٢) نجد أنها تضم فى الجزء السفلى النافذة ذات العقد الحجرى المفصص والخطاطيف، كما أن القطاع الواقع فوقها خال من أية نقوش وهناك

احتمال أنه كان يضم وحدات من المعينات، وهى حالة مشابهة لتلك التى نجدها فى نوافذ مئذنة سان سباستيان فى رندة حيث تضم المساحة الخالية نفسها التى ربما كانت تضم وحدات من المعينات. وربما كان النموذج الخاص بهاتين الحالتين نافذة مئذنة الرباط (لوحة مجمعة ٤٤، ٨)، وفى الجزء العلوى نجد نافذة ذات عقود توائم من الآجر مفصصة (خمسة فصوص) داخل طنف غائر، أما العمود الأوسط للنافذة فهو من الحجر، بينما الحليات المعمارية المتوجة **Cimacios** ملساء.

وحتى نفسر الوحدات المكونة لواحد من القطاعات الرأسية للواجهة الحجرية - أمام القطاعات الرأسية الثلاثة فى واجهة قصر بدرو الأول بإشبيلية - يجب أن نضع فى الحسبان نماذج سابقة. نجد، فى المقام الأول، الدعامات **Pilastras** الموجودة فى الأطراف والمتوجة بكوابيل بارزة، ومصدرها واجهات موحدية من الحجارة فى الرباط (لوحة مجمعة ٤٥، ١١، ١٢) وتم تقليدها فى بوابة النبيذ بالحمراء (٨) وواجهة مخزن الفحم فى غرناطة (٩)، وبعد ذلك نجدها فى واجهة مارستان غرناطة (لوحة مجمعة ٤٥، ١٠) وفى الواجهة الخارجية لبوابة الشمس فى طليطلة، وفى هذه المدينة نجد الدعائم **Pilastras** ترجع إلى القرن الثالث عشر استناداً إلى الواجهات من الآجر الخاصة بكنيسة سانتياجو دل أرّابال وكنيسة سانتا ليوكاديا. إن وجود العتب المسنّج فى بوابة المدخل نجده متخذاً فى قصر بدرو الأول فى إشبيلية ولابد أنه يرجع إلى العمارة الناصرية المدنية ابتداء من جنة العريف، وربما سبقها أحد النماذج الموحدية التى زالت من الوجود، وذلك لأن العتب موجود فى بوابة المدخل إلى الخيرالدا. كما أن التبادل بين السنجات الملساء والمزخرفة يرجع إلى أصول قديمة تضرب بجذورها فى قرطبة وربما بالتحديد فى بوابة البحر (ق ١٢، ١٣) فى حصن طُرّيف والواجهة الخارجية لبوابة قرمونة فى إشبيلية. وربما كانت القطاعات الأفقية الثلاثة مع وجود النافذة فى الجزء العلوى قد انبثقت عن بوابة النبيذ فى الحمراء وهذا يرجع تاريخيًا فى نظرنا إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر، وعند النظر إلى القطاع الأفقى

الثانى نجد أن الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف داخل مثمنات تدخل فى أشرطة فى مصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس دى برغش. قد أشرنا قبل ذلك إلى تلك النوافذ التى تتوجها زخارف مع المعينات صورة طبق الأصل من مئذنة مسجد حسّان بالربّاط ومن ضريح أبى الحسن فى شالا وختامًا نقول إن الواجهة تحمل بصمة موحدية واضحة فيما يتعلق بالبناء الحجرى الذى نراه فى المغرب Magreb مع وجود تأثيرات غرناطية وأصول قديمة تنطق بها الكتل الحجرية ومن خلال التيجان الأموية التى أعيد استخدامها بكثرة فى إشبيلية منذ بناء الخيرالدا حتى قصر بدرو الأول.

دهليز القصر:

نصل من الباب ذى العتب فى الواجهة إلى دهليز صغير مربع طول ضلعه خمسة أمتار وله عقود جميلة ذات خمسة عشرة فصًا، وكأنها نوافذ مطموسة، فتحتها ٤٥،١م (لوحة مجمعة ٤٧، ١، ٢، ٣)، إنها واحدة من البوابات ذات العتب والسنج الملساء والزخارف ذات الأسلوب الطبيعى الطليطلى. أما البابان الآخران فيحيط بهما طنف به نقوش كتابية عربية فى إطار مستطيلات، وهى تتويج للجزء العلوى فى شكل طبقات عريضة من الجص الذى يضم أشكالاً حيوانية مرسومة داخل ميداليات مفصصة ومعقودة ببعضها (لوحة مجمعة ٤٨، ٣) وهذا نمط غرناطى رغم أنه منبثق من نموذج نجده سابقًا فى الزخارف الجصية بمنزل مدجن يسمى "سان خوان دى لابنتنيا دى طليطلة". وفى الأشكال الحيوانية يمكن أن نجد أسدين كل فى مواجهة الآخر وبينهما شجيرة، وغزلان قد تقاطعت رقابها، وهذا موروث من عصر الخلافة مأخوذ من منسوجات إسبانية إسلامية. وفى إفريز منفصل نجد منظوراً فى ترس وسيف فى اليد، وكلها مأخوذة من العمارة العربية وبالتحديد من العمارة الناصرية، وهنا يجب أن نأخذ فى الحسبان أنه رغم ذلك فإن الجصّاصين الناصريين والطليطليين كانوا يكرهون تكرار الوحدات الزخرفية من مبنى لآخر، ومن هنا نجد صعوبة شديدة فى

تحديد ملامح كل مدرسة. وما يمكن قوله في هذا المقام هو أن الزخرفة الطبيعية أخذت تسير في طور تكوينها بشكل تدريجي على مدار القرن الرابع عشر وبلغت أوجها خلال النصف الثاني منه بدءًا بقصر tورديسياس وخاصة تلك الإضافات التي تمت خلال حكم ألفونسو الحادي عشر ثم تلا ذلك صالون "كاساميسا" وكذلك صحن المصلى الذهبي الذي تمت زخرفته كاملاً بالأسلوب نفسه وصالات قصر سوير تيّث. إنها إذن الزخرفة المفضلة في العمارة الملكية المدجنة الجديدة التي سرعان ما انتشرت أيضًا إلى قصور ومنازل طليطلية وأندلسية، وجاءت إلى إشبيلية ابتداء من قصر بدرو الأول في قصر إشبيلية حيث بلغت الأشكال الحيوانية ذروة الكمال داخل ميداليات مفصصة، وجاءت مشاهد من الأفراد والطيور وذوات الأربع وغيرها من تلك التي رأيناها تطل على استحياء في دهليز قصر توردسياس.

أستوديّو (بالنسيا) :

٢- قصر السيدة ماريا دي باديّا:

يرجع هذا القصر إلى عام ١٣٥٦م طبقًا لنص تاريخي، قد تأسس ليكون مقرًا لإقامة السيدة ماريا دي باديًا، عشيقة بدرو الأول. وتدل الوثائق والسمات الفنية التي عليها المبنى على أن أعمال البناء استمرت حتى مرحلة متقدمة للغاية من القرن الرابع عشر، وتحول المبنى على دير "كلاريساس". قد درس القصر كل من سيمون أي نيتو في بحث نشر عام ١٩٨٦ ثم تورس بالباس وبابون مالدونادو ولابادو بارادجينا. وهو عبارة عن صورة طبق الأصل - متواضعة - لقصر توردسياس بدءًا بالبوابة الحجرية (لوحة مجمعة ٥٢، ١٣، ١٤) وبها القطاعات الأفقية الثلاثة والدعامات أو الأطر الملساء والغائرة وعتب البوابة المُسَنّجة ذات السنج المتموجة، أما القطاع الثاني فهو أملس وله عقد حجري عاتق، أما القطاع الثالث فهو أملس بالكامل وله نافذة ذات عقود توائم

زالت كلها من الوجود (لوحة مجمعة ٥٢، ١٢) يؤدى باب المدخل إلى دهليز مربع الشكل وله صالات ملحقة تتصل به من خلال عقد حدوى مدبب من الآجر، وهو المادة الخام التى حافظت على مقاسات الطوب المستخدم فى torديسياس ٢٨-١٤-٥، وأمام هذه الوحدة المعمارية الأولى نجد ما كان ينظر إليه سابقًا على أنه صحن الدير وله طابقان وجرت عليه الكثير من أيدى الترميم وتدخلت أيضًا عوامل الزمن (لوحة مجمعة ٥٣، ١)، وهناك دهاليز ذات دعائم فى الطابق السفلى، ودعائم بها فرندات خشبية، وحول صحن الدير هذا وكذا ذلك الصحن الأصغر الذى زال من الوجود (لوحة مجمعة ٥٣، ٢) نجد عدة صالات مستطيلة وكذلك الكنيسة، ويلاحظ أن الصالات لها أسقف مستوية مدهونة ولها واجهات صغيرة من الجص. وكان صحن الدير الصغير مربعًا وكانت له ممرات ذوات عتب ودعائم وأعمدة حجرية ذات تيجان روستيك فوقها دعامات خشبية مستعرضة Zapatas على شكل مقدمة مركب، وفوق العتب أرفف ذات كوابيل.

وفى الغرف المجاورة للدهليز مازلنا نرى حتى الآن زخارف جصية غريبة فى أفاريز عالية بها أشكال هندسية مقولبة وذات خطوط غير محددة وبذلك تكون هذه العناصر الزخرفية بعيدة عن الثراء الفنى الذى عليه قصر torديسياس (لوحة مجمعة ٥٢، ١، ٤، ١٠- من ١ حتى ١٠)، ونجد فيها نقشًا عربيًا ذا خط مائل يشير إلى الازدهار والنماء (لوحة مجمعة ٥٢، ١٠-٩) وأشكالاً أسطوانية بها أطباق نجمية أو وردة ذات خطوط منحنية مكونة من ست عشرة نقطة. أما الأسقف المسطحة الخاصة بالصالات فما زالت تحتفظ ببعض الشوارع tabiquillas المزخرفة بالتروس الملكية والحصون والأسود المتوثبة، فى تبادل مع الشعار الخاص بالسيدة ماريا دى باديّا وهو عبارة عن أسد يزأر له أربعة مخالب، إضافة إلى ترس جماعة باندا التابعة لبدرو الأول، وهو عبارة عن شريط مُذّهب ورءوس تنين فوق خلفية حمراء (لوحة مجمعة ٥٢، ١١). وفى أحد أركان الصحن الكبير للدير، الذى ربما كان المسكن

الخصوصى للسيدة ماريا دى باديا، نجد واجهة صغيرة جميلة من الجص، عبارة عن عقد مفصص مدبب ما بين الفصوص، أما الطبلة فيوجد بها أشكال لتروس ملساء، وفوق هذا نجد العتب المُسنَّج بسنجات ملساء مزخرفة (لوحة مجمعة ٥٢، ٢). أما القطاعات الجانبية فتضم خطوطًا زخرفية منقوشة نقشًا غائرًا عبارة عن مثمنات متشابكة، وهذا من سمات أرضيات الغرف والصالات فى الحمراء، وجرى استخدامها لأول مرة فى الخزف الكائن فى الجزء العلوى لمنارة الكتبية بمراكش، هذه العناصر مجتمعة فى الواجهة نجدها على شاكلة الواجهات الغرناطية والإشبيلية ثم انتقلت إلى تورديسياس. هناك واجهة أخرى (لوحة مجمعة ٥٢، ٤) ذات نافذة فى الطابق السفلى لصحن الدير وتتسم بأنها بسيطة، وهى صورة طبق الأصل من البوابات الصغيرة الداخلية الخاصة بدهليز تورديسياس، وكلها تذكرنا بكوّات الصالات الغرناطية (منزل العملاق برندة) ثم جرى تقليدها بعد ذلك فى المنازل الطليطلية المدجنة خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر. ولها طبقة زخرفية مستطيلة من الجص عليها معينات وحاشية خارجية كأنها إطار يضم نقوشًا كتابية بحروف مائلة.

وإذا ما نظرنا إلى الأسقف المقبية للصالات وجدنا الأسقف المستوية المعهودة ذات الحُزُوز فى الكمرات vigas التى تستند إلى روافد خشبية قوية وأشرطة حيث تم انتشال بعضها (أى الكمرات) مع أضلاعها المزخرفة بالسعفات الذهبية أو البيضاء على خلفية حمراء (لوحة مجمعة ٥٢، ٥، ٦، ٧) وللكنيسة سقفها المقبى الخشبى (طراز البراطيم والجوائز) Parynudillo وله ما يشبه الحمّالات التى تقوم على أطراف دعامات أو الكوابيل ذات الشكل المفصص أو على شكل حرف Sمع وجود شرطة سوداء مدهونة وسط الأوجه تقليدًا للكوابيل الخاصة بأسقف معبد الترانستو وصالة التشريفات العليا فى قصر آل قرطبة فى إستجة. ويوجد فى قاعدة السقف arrocabe أفاريز من العقود الصغيرة ذات الستائر والمتشابكة وكذا مثمنات وأطباق نجمية مرتبطة بالشعار الخاص بالسيدة باديًا ومعها التروس الملكية الكلاسيكية (لوحة

مجمعة ٥٢، ٢)، هناك أمثلة مشابهة لهذه الكتل الخشبية Larguero نجدها فى الأسقف الطليطلية فى دير سان كليمنت (ق ١٣) وورشة المورو. ولهذا الدير البلنسى Palencia ينسب الكورو الخشبى ذو التروس المدهونة الخاصة بالسيدة باديا وهو اليوم فى المتحف الوطنى للآثار بمدريد وقام بدراسته كل من كاميس كاثورلا وتورّس بالباس.

ولا شك أن النموذج الموجود فى أستوديّو أسهم فى إقامة منازل مدجنة لاحقة فى "تيّرا دى كامبوس" حيث مازالت بها أطلال حتى يومنا هذا قام بدراستها لابادو باديا، وهى منازل ذات مواد تتسم بالبساطة والحوائط من الطابية من النوع المستخدم فى أستوديو، أو من الدّبش المصحوب ببعض مداميك من الآجر من الطراز الطليطلى، وفى الداخل صالات مازال بها بقايا من زخارف جصية وأسقف مستوية ومن نماذج تلك المنازل: قصر آل طوبار فى بلدة "ثربيكو دى لاتورّى" وقصر المالكات وقصر كاستريّو الخاص بالسيد خوان وقصر آل بيجا دى جراخال دى كامبو الذى يرجع إلى عصر متأخر.

طليطلة :

إذا ما قارنا بين المدن من حيث عدد المنازل الكبرى الباقية قلنا إن طليطلة أصبحت عاصمة العمارة المدنية المدجنة خل القرن الرابع عشر بعد حالة الخواء التى مرت بها خلال القرن السابق الذى لم يصلنا منه إلا أطلال قليلة من القصر الأسقفى جرى دراستها، ومنزل دير سانتا كالارا لاريال ودير سان كليمنت. وإذا ما كانت كل من إشبيلية وقرطبة - إضافة إلى torديسياس وأستوديو وليون وبرغش - قد احتفظت حتى الآن بقصور أو أطلال لها خاصة بالملكية القشتالية (التى هى نموذج للملكيات التى تنتهج الترحال من مكان لآخر مقارنة بالملكة الناصرية المستقلة) داخل أسوار الحمراء ابتداء من القرن الثالث عشر، فإن من المستغرب أن تكون طليطلة، بلد

ألفونسو العاشر، وموروثها المئوى الفنى القوطى والعربى الذى أعيد استخدامه فى كثير من المناطق اعتباراً من تاريخ غزو المدينة على يد ألفونسو السادس (١٠٨٥م)، خالية من أية أطلال تتعلق بقصور لألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول وإنريكى الثانى فى محيطها المعمارى العربى، ومن الجدير بالإشارة أن هذا الملك الأخير قد دفن فى كاتدرائية بريمادا. وهنا نقول إننا شهدنا فى الفصل الثانى من هذا الكتاب وجود مقارّ إقامة ملكية سابقة على القرن الرابع عشر داخل الحصن أو "الحزام" الذى تأسس فى عصر الخلافة فى المنطقة التى يوجد بها الآن مستشفى سانتا كروث ودير كونثبثيون فرانثيسكا ودير سانتا فى حيث أقام المأمون، أحد ملوك الطوائف، قصره هناك، نعرف أيضًا أنه كان هناك خطاب من ألفونسو العاشر يرجع إلى ١٢٦٩م يقضى بتسليم "هذه المنازل الطليطلية ملكنا التى يطلق عليها جاليانا" إلى جماعة قلعة تراب **Calatrava**، وهذه إشارة واضحة إلى قصور ذلك العاهل العربى ولا يمكن أن تشير إلى حصن أو قصر يحمل الاسم نفسه الذى سوف نقوم بدراسته على الفور. كان هناك أيضًا قصر أو قصور فى تلك القمة التى عليها فى الوقت الراهن قصر كارلوس الخامس حيث كان هناك، طبقًا لوثائق تاريخية محلية، قصر ألفونسو السادس وألفونسو العاشر الذى ربما أعيد استخدامه وتوسعته على يد من خلفوه خلال القرن الرابع عشر، سيراً فى هذا على نموذج القصر الأسقفى المجاور للكاتدرائية، وهو قصر أسسه رودريجو خيمنث دى رادا، الذى تعرض لكثير من التعديلات حتى أيامنا هذه وبذلك نجده عبارة عن خليط محيِّر من الأساليب. وهذا الصنف من الأنشطة الفنية التى تركزت فى مكان مسوّر قديم يمكن أن يكون قد حدث بالنسبة لقصر كارلوس الخامس، وهذا ما تؤكده الحفائر التى جرت مؤخراً فى ذلك المكان، ومن جانب آخر أخذنا ندرك أن الشعارات والتروس الحاسمة فى التأريخ للمبانٍ الطليطلية، لا نرى منها الشعارات الملكية بمعزل عن الأخرى وإنما أطلال من مجموعة منها فى دير سان كليمنت قامت بدراستها بالبينا مارتنث كابيرو (ق ١٢)

لكن جاءت الدراسة على أن المبنى عمل دينى تأسس فى ظل رعاية ملكية، إضافة إلى محاولة أخرى نراها لم تصل إلى هذه الدرجة من النضج فى صالون "منزل ميسا" خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر، فهناك نجد السقف يضم فى الإفريز ترسًا به حصنان وأسدان متوثبان، إضافة إلى تروس أخرى فى أفاريز مدهونة مجهولة المصدر ومحفوظة اليوم فى متحف الآثار بالمدينة. غير أن هذا النموذج الخاص بالعمار المدنية (المنازل) لا يضم الرمز الملكى لشعار جماعة باندا الذى شهدناه فى قصور داخل قصر إشبيلية وفى أستوديو. وأصبحنا الآن ننسب جميع التروس والشعارات النبيلة التى نراها فى عمارة المنازل والقصور الطليطلية التى نحن بصدد الحديث عنها إلى فرسان من الأسر العريقة أثناء ملك كل من ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول وإنريكى الثانى وخوان الأول. وليس من غير الشائع أن نجد مبانٍ قديمة، عربية كانت أم مسيحية، وبها تروس مسيحية ترجع إلى العصور الوسطى قد أضيفت عندما جرى إدخال إصلاحات على المبنى أو توسعته على يد نبلاء من قشتالة، ومن الأمثلة الدالة قصر أو منزل يرجع إلى القرن الحادى عشر - يقع فى شارع نونيث دى أرثى، إضافة إلى آخر وهو الحصن القصر الذى يقع خارج الأسوار وهو قصر جاليانا الذى سوف نقوم بدراسته على الفور.

٣- حصن قصر جاليانا:

ما كان يطلق عليه قديمًا "حديقة الملك"، وهى عبارة عن مساحة خارج أسوار المدينة ومجاورة للنهر، أصبح المكان الذى شيد فيه قصر يرجع إلى القرن الثالث عشر طبقًا لجومث مورينو، وإلى القرن الرابع عشر فى رأى تورس بالباس. والمبنى عبارة عن منية عربية، هى مقر إقامة محصن من الخارج على شاكلة "الكاستيخو" فى مرسية (ق ١٢) أو إن جاز القول، على شاكلة الجعفرية. وهنا يجب ألا نستغرب أن هذا الصنف من مقار الإقامة العربية ذات الطابع الحربى، التى تحولت إلى بنية

متكررة، مازلنا نجدها فى الحمراء وجنة العريف وكان تأثيرها واضحًا فى القصور الطليطلية خارج الأسوار خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ففى جاليانا نجد تناقضًا بين شكله كقصر من الداخل والواجهات الخارجية المشيدة من الدبش المرصوص فى مداميك والأركان المشيدة من الآجر وكذلك المزاغل التى تعتبر من سمات حصون العصر، وهذا الصنف من أنماط البناء العربى الذى ينتشر بشدة فى الكنائس وأبراجها المدجنة فى المدينة لا يساعد على أن نحدد تاريخًا موثوقًا به بالنسبة لبناء قصر جاليانا. قد سبق أن عُنينا فى فقرات سابقة بمخطط القصر الرئيسى الذى يلحق به مخطط آخر شبيه وغير مكتمل (لوحة مجمعة ٥٥، ١، ١-١).

هناك مخطط صالة التشريفات أو الاحتفالات التى تضم خمس عشرة غرفة مرتبطة ببعضها من خلال عقود نصف أسطوانية وأحيانًا ما تكون عقودًا حدوية ومفصصة فى الطابق العلوى، ويضم القصر أقبية نصف أسطوانية مشطوفة، كما نجدها فى الدهليز الرئيسى قد أصبحت بيضاوية baida، ومن هذا المخطط المكون من خمس عشرة وحدة ربطها جومث مورينو بأطلال قصر موروكيل بقرطبة (وهو القصر الذى يعرف اليوم باسم منية الخلافة الرومانية) وكذا بقصر زيزا فى صقلية، أمكن لنا أن نستخلص النموذج المكون من إحدى عشرة وحدة فى صالون السفراء والملحقات التابعة له فى قصر بدرو الأول بقصر إشبيلية، كما أوضحنا وجود الشبه بينه وبين بعض القصور فى سامرا. ويرى لامبريث أن القصر الطليطلى هو مبنى ترجع أصوله مخططة إلى المشرق، وربما ترجع إلى قصور عربية خلال القرن الحادى عشر فى المدينة، هذا إذا ما اعتبرنا أن النواة الرئيسية للمخطط المكونة من تسع وحدات ترجع إلى مسجد الباب المردوم وإلى مسجد تورنيريّاس. واستنادًا إلى صور قديمة سابقة على عمليات الترميم التى تولى الإشراف عليها جومث مورينو (صور د.ها وسرومنيت - مدريد) فإن المبنى له واجهة خارجية (لوحة مجمعة ٥٤، A) إضافة إلى واجهة أخرى، وتطل هذه الأخيرة على صحن يضم ثلاثة تقاطعات طويلة فى الحديقة، تم

إضافتها لاحقًا فى رأى تشويكا جويتيا (لوحة مجمعة ٥٤، B)، يلاحظ أن كلتا الواجهتين تضمان مجموعة من العقود، بها على ما يبدو خمسة أبواب فى الواجهة الداخلية، وثلاثة نوافذ فى الواجهة الخارجية من ذلك الصنف الذى يضم ثلاثة عقود مفصصة من الآجر (العقد المركزى) (لوحة مجمعة ٥٥، ٢، ٣) إضافة إلى عقدين مفصصين فى القطاعات الجانبية. وتضم العقود الثلاثة فى البوابة الخارجية تروسًا صغيرة توجد فى الطبلات وكذلك زليجًا أبيض وأسود يحيط بها، ويتوجها عتب خشبى فوقه عقد كبير نصف أسطوانى وهو عقد عاتق من الآجر، وكل شىء مرسوم على شاكلة الواجهات الجانبية الخارجية فى صالون السفراء بقصر إشبيلية.

نجد إذن أنه مبنى مفتوح بشكل مبالغ فيه مقارنة بضخامة وثقل بنيته الخارجية التى نجد على أضلاعها الجانبية مزاغل صغيرة هى الخاصة بالسلالم، ومن المعروف أن هذا المبنى الذى لم نقل فيه الكلمة الأخيرة بشأن تاريخ إنشائه، قد أعيدت تهيئته خلال القرن الرابع عشر ليكون مقر إقامة للشخصيات المهمة من آل جوثمان، قد لاحظ جومث مورينو وجود شعارات هذه الأسرة على الزخارف الجصية التى أضيفت التى توجد فى القطاع الداخلى وهى عبارة عن قِدْرين داخل مربعات (لوحة مجمعة ٥٥، ٤) فى تزاوج مع اثنين آخرين إضافة إلى الأسد المتوثب، ويرى جونثاليث سيمانكاس أن القدور يمكن أن ترمز إلى الأسقف السيد جومث مانريكى (١٣٦٢م-١٣٧٥م) وهى الأسرة التى ينسب إليها الباحثون القدور المرسومة على الخشب فى كاريّون دى لوس كوندس (بالنسيا)، ولا شك أن جميع هذه الإضافات من نوافذ زخارف جصية داخلية تحمل شعارات ورموزًا ترجع كلها إلى القرن الرابع عشر وربما إلى عصر ألفونسو الحادى عشر ذلك الملك الذى تمكن من إقامة مقر له هناك لعشيقته السيدة ليونور دى جوثمان - مثلما حدث فى توردیسیاس- ذلك أننا نلاحظ أنه توجد، فوق هذا الثلاثى من العقود المفصصة، فى الداخل، التى تضم طبلاتها التروس المذكورة، عبارة عربية بخط كوفى، "الحمد لله على نعمه" ويلاحظ أن الحروف

طويلة ونهاياتها محارة مقلوبة، وهذا يكاد يكون صورة طبق الأصل لشكل العبارات التى درسناها فى دهليز قصر توردیسیاس - ولو أنها غير جيدة الإخراج - مع فارق بسيط وهو أن حرف الميم هنا، فى القطاع السفلى، مستدير فوق خط أفقى مثلما هو الحال فى الشعار الذى تكرر فوق الزخارف الجصية بمنزل القديس خوان دی لا بنتنثيا فى طليطلة وهو منزل مدجن أقيم فى الفترة الزمنية نفسها (مازلنا نرى نفس شكل الحروف فى طليطلة فى قصر سويرتيث دی منیسس وفى منزل الأرمنى). وعندما ننتقل إلى زخرفة الطنف الخاص بعقود التروس نجد أنها عبارة عن طبق نجمى من ٨ أطراف، وهذا ما رأيناه فى البوابات المدجنة التى شيدت على الطريقة الطليطلية، حيث نجد بداية منها ترجع إلى نهاية القرن الثالث عشر فى لاس أويلجاس ببرغش وبوابات لقصر الدير المسمى سانتا إيزابيل دى طليطلة (١٢٦٠م) وتلك الخاصة بصحن الوصيفات فى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية (١٣٦٤-١٣٦٧م) إضافة إلى الزخارف الجصية فى منزل الأجراس بهذه المدينة. هناك بعض الزخارف الجصية، فى قصر جاليانا، التى تدخل فى إطار به نقوش كتابية عربية أشار جومث مورينو إلى أنها تتحدث عن السعادة الأبدية.

وفى نهاية المطاف علينا أن نسلط الضوء على فقرة مهمة وردت فى "حوليات الملك بدرو" التى ترجع إلى عام ١٣٥٥م التى نقرأ فيها أن أحد الإخوة غير الشرعيين للسيد بدرو استطاع أن يطوف بنهر التاج وأن يصل إلى حديقة الملك وذلك حتى يحصل على إذن بالمرور من خلال بوابة القنطرة. قد أشارت بالبينا مارتنث كابيرو مؤخرًا إلى أن الأسد الذى يزأر ونراه فى التروس ربما يرجع إلى آل سيلبا واستندت فى هذا إلى علاقة النسب (زواج) بين ألبار بيريث دى جوثمان وبياتريث دى سيلبا، ومع ذلك تعترف الباحثة أن المنحة الملكية "للحديقة الملكية" التى كان فيها القصر، لآل جوثمان ربما تكون قد تمت فى عصر بدرو الأول أو عصر الملك إنريكى الثانى تراستمارا ابن السيدة ليونور دى جوثمان وألفونسو الحادى عشر. تقودنا هذه

الأسانيد – دون أن نبعد عن إطار الرموز والشعارات – إلى قصر توردیسیاس مرة أخرى، وبالتحديد إلى الحمامات، حيث شهدنا فيها الأسد المتوثب كرمز مع حاشية مدببة بها قدور كرمز لآل جوثمان، قد نسبه تورس بالباس إلى السيدة ليونور دى جوثمان، لكن رويث سووثا ينسبه الآن إلى السيدة خوانا دى مانويل زوجة إنريكى الثانى الذى ورث عن أبيه الأمير السيد خوان مانويل شعار الأسد الذى يزأر وعن أمه (ابنة آل لارا) القدور. وعلى أية حال فإننا استناداً إلى نسبة التروس إلى الأسقف الطليطلية التى قال بها جونثاليث سيمانكاس واستناداً إلى العادة المتبعة فى طليطلة المتمثلة فى بناء دور خارج الأسوار، نجد أنه من المنطقى أن يكون قصر جاليانا واحداً من هذه النماذج مثل تلك التى سيأمر ببنائها بعد ذلك رودريجو خيمنث دى رادا فى ألكالا دى إينارس، وربما فى الدوبارة Aldovera فى المحيط الخاص ببلدة توريّخون دى أردوث، ومن المعروف أن كلا المبنيين قد تعرضا لتعديلات خلال القرن السادس عشرة والسابع عشرة.

٤- المنزل المدجن – دير الفرنسيسكان سان خوان دى لابنتثيا:

فى كتابه "تاريخ شوارع طليطلة" أشار الباحث الطليطلى خوليو بورّس إلى أن الكاردينال ثيسنيروس اشترى عام ١٥١١م عقارات فى مناطق اختارها ليقيم عليها دير الفرنسيسكان – سان خوان دى لا بنتثيا، الذى تأسس عام ١٥١٢م، وكذا مدرسة للوصيفات ملحقة بالدير. قد شغلت هذه المدرسة على ما يبدو منزلين تم تهيئتهما للقيام بالوظيفة الجديدة. وإيجازاً للقول، تمكن الكاردينال المذكور من جمع عدة منازل للمدرسة والدير ولم يتم هدم أى من المنازل إلا تلك التى كان من المحتم فيها إقامة الكنيسة التابعة للدير. وكان أحد هذه المنازل التى زالت من الوجود عبارة عن قصر منيف مدجن، وهذا بناء على الزخارف الجصية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر. كان للمنزل صالة تشريفات لها واجهتها من الطراز الغرناطى، وللواجهة عقد

كبير يؤدى إلى الصحن مثله فى هذا مثل باقى المنشآت المشابهة التى نراها مثلاً فى ورشة المورو ومنزل ميسا بالمدينة، وهو عقد نصف أسطوانى مرتفع بعض الشىء وله كوتان على الجانبين (لوحة مجمعة ٥٦، ١) وذلك العقد ذو طنف مزدوج حيث نجد الداخلى منهما مزخرفًا بأطباق نجمية من اثنى عشرة طرفًا فى إطار سداسى (٢) وهذه أنماط غير معروفة فى التوجهات الغرناطية، كما أنها تشبه تلك التى نراها فى الزخارف الجصية فى صدر المعبد اليهودى فى قرطبة (١٣١٩م) إضافة إلى أخرى نجدها فى تشبيكات فى معبد الترانستو (٢-١). وتحت الطنف هناك طبقة زخرفية من الجص ذات عقد به ستارة، وداخله نرى شكلاً آدميًا يحمل سيفًا وكذلك ترسًا، الأمر الذى يذكرنا ببعض الأشكال الآدمية التى رأيناها فى الأفاريز العالية بالصالة اليمنى لصالون السفراء بقصر إشبيلية (٤) مع وجود تنويعات تتكرر فى الزليج الغرناطى الذى يرجع إلى القرن الرابع عشر (٣). على الواجهة نفسها يمكن أن نرى فى الطنف الخارجى، المزخرف بالنقوش الكتابية، أسطوانة بها ميدالية داخلها نجمة أو وردة من ثمانية أطراف أو بتلات، وهى ذات خطوط منحنية، كما تتكرر فى صحن "المصلى الذهبى" بتورديسياس وفى معبد الترانستو (٥). أما عن زخرفة النوافذ أو الكوّات على الجانبين فإنها على الطريقة الغرناطية إذ نجد أشرطة بها مستطيلات تحيط بالكوّة وبالطبقة الجصية المستطيلة والموجودة فى الجزء العلوى، وهذه وتلك تضم نقوشًا عربية بخط كوفى وعبارات مختلفة.

ويمكن قراءة هذه النقوش: فالنقوش الكتابية التى توجد فى الطنف الخارجى للعقد تضم عبارة "الحمد لله على نعمه" وهو شعار غرناطى (منزل خيرونس بغرناطة ق ١٣) سبق أن ظهر فى إفريز جصى يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر، ونشر جونثاليث سيمانكاس دراسة عنه، ويوجد ذلك الإفريز فى القصر الأسقفى فى طليطلة. ويضم الإفريز العلوى الكائن فوق الكوّات العبارات نفسها لكنها هذه المرة مكتوبة فى قطاعين طبقًا للنمط الكوفى الذى شهدناه فى دهليز قصر تورديسياس وفى قصر

جـاليـنا، وعندمـا نتـتبع الإفـريز والطاقـات من الحـوّاف نجد تروسًا صـغـيرة ملسـاء ومفرغة، ونعود لنرى العبارة المتعلقة بأفاريز القصر الأسقفى فى قونقة وفى دهليز قصر توردیسیاس حيث تشير إلى أن الصحة والنصر والشرف والمُلك كلها من فضل الله، وهى عبارات غير موجودة فى غرناطة. وطبقًا لتأويلنا هناك احتمال كبير فى أن هذا المنزل المدجن "سان خوان دى لا بنتنثيا" هو واحد من المنازل القليلة، المعروفة فى المدينة خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر أى يكاد يكون فى الفترة نفسها التى تأسست فيها ورشة المورو.

٥- ورشة المـورو:

مما لا شك فيه أن ورشة المورو، تلك الصالة الكبيرة ذات الإيوانات أو الكوّات فى الأطراف على الطريقة الغرناطية، كانت صالة تشريفات تابعة لقصر به صالات أخرى تحيط بصحن قد زالت تلك الصالات والصحن من الوجود، والجزء الشبيه بهذه الصالة هو المخطط الخاص بمنزل سان خوان دى لا بنتنثيا الذى قمنا بدراسته، وكذا "منزل ميسا" الذى لم يتبق منه أيضًا إلا صالة التشريفات التى نجد فيها الزخارف الجصية على شاكلة الصالتين الأخريين. وتبلغ أبعاد ورشة المورو ١٦،١٠م×٧،٥٠م، كما أن الفراغ المركزى به سقف خشبى مقبى بتقنية (البراطيم والجوائز) Parynudillo وهو سقف يبلغ ارتفاعه عن الأرض تسعة أمتار، وهو apeinazado وله زوجان من الأوتار tirantes تقوم على كوابيل مزدوجة ذات شكل مفصص، والسقف صورة متواضعة لسقف معبد الترانستو. هذه البنية مكونة طبقًا للأنماط التى نراها فى الشكل ٥٧، رقم (٥)، (٦) وهى بنية تشبه ما هو موجود فى صالات قصور مدجنة (قصر آل قرطبة بإستجة وقصر جوتيرّى دى كارديناس دى أوكانيا ومصلى مستشفى أنتيثانا فى ألكالا دى إينارس) والكنائس التابعة للأديرة الطليطلية التى ترجع إلى ق ١٤، ١٥، ويلاحظ أن الغرف التى توجد فى الأطراف لها أسقف بسيطة من الطراز نفسه وقاعدتها مثمنة والحالية منها قد تعرضت للكثير من الترميمات (٢).

عندما نتأمل الصالة من منظور معين (لوحة مجمعة ٥٩، ١٦-١) هو المحور الطولى، نجد أن العقود نصف الأسطوانية المتنامية درجة ارتفاعها (لوحة مجمعة ٥٧، ٤)، التى بين الصالة الرئيسية والصالات الجانبية، مصطفة ولها واجهات من الزخارف الجصية المرتبطة بأفاريز عريضة من الجص فى الجزء العلوى (لوحة مجمعة ٥٧، ٢، إفريز الصالات الجانبية، رقم ١ هو الخاص بالصالة الرئيسية). وفى منتصف الحائط الأكبر الذى يؤدى إلى الصحن، داخل الصالة، نجد الواجهة الرئيسية (لوحة مجمعة ٥٧، ٣) وهى لوحة مثل تلك التى نجدها فى منزل سان خوان دى لا بنتنثيا وصالون "منزل ميسا" مع وجود عقد كبير نصف أسطوانى فى القطاع المركزى مغطى بطبقة من الزخارف الجصية ذات الخطوط الهندسية، وفوقه نجد خمس نوافذ نصف أسطوانية لها تشبيكات. وعلى الجانبين نجد الكوات المستطيلة والزخرفة بطبقة من الزخارف الجصية، وهى فى عمومها نمط مقسم إلى ثلاثة قطاعات مأخوذ من العمارة الناصرية التى ترجع إلى ق ١٣ (منزل العملاق فى رندة) وقبة منزل أوليا فى إشبيلية وصالة التشريفات فى الطابق السفلى لقصر آل قرطبة بإستجة. ومن السمات المميزة لهذا الصنف من الواجهات الطليطلية نجد النوافذ الخماسية فى الجزء العلوى، وهى بذلك تحل محل النوافذ الثلاث التى نراها فى الواجهات الغرناطية والمدجنة الإشبيلية. ويلاحظ أن بطن عقد الواجهة مغطى بسعفات وأشكال لثمرة الفلفل المزهرة، وكل هذه تظهر لأول مرة فى طليطلة فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا، ثم شهدناها فى مصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس ببرغش. هذه الأشكال النباتية التى نراها فى وضع عادى ومقلوب نجدها محاطة بلفائف مزدوجة ومترابطة (لوحة مجمعة ٥٩، ١٧-١) وهى وحدة زخرفية متكررة فى الجزء السفلى للمصلى الملكى بقرطبة (١٣٧٢م) وعقد سراى "كورّال السيد دييجو" والزخارف الجصية فى قصر سوير تيّث دى منيسس. ويبدو أن أصولها غرناطية حيث نراها فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى الزخارف الجصية بمسجد فينيانا (ألمرية) وجنة العريف. وفى الجهة الداخلية، عند منبت العقد

نجد زخرفة جصية مربعة تضم طبقًا نجميًا من ثمانية أطراف داخل شكل مثمن، منقول من الزخارف الجصية والوزرات المزججة فى جنة العريف وبرج الأسيرة بالحمراء (لوحة مجمعة ٥٨، ١٢ و ٥٩، ١٧-٢). ومن الوحدات ذات الأصول الناصرية أيضًا أو الإشبيلية (جنة العريف والواجهة الداخلية لصالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية) كالكوابيل ذات الشكل المفصص التى تحمل بعض البروز الجانبى لواجهات عقود الصالات الكائنة فى الأطراف (لوحة مجمعة ٥٩، ١٩-١).

وعودة إلى الأنماط المختلفة الشائعة فى جميع الزخارف الجصية فى "ورشة المورو" لنجد أنها كلها تدخل فى إطار الزخرفة الأندلسية، إضافة إلى أخرى محلية ترتبط بأطباق نجمية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا دى لابلانكا، قد جمعناها فى اللوحة المجمعة رقم ٥٨ مع إضافة بعض المعينات التى توجد فى واجهات الصالات الجانبية (لوحة مجمعة ٥٩، ١٨-١، ١٩). ويسترعى النظر أنه فى جميع زخارف الصالات - إذا ما كنا نقارنها بالزخارف الكائنة فى المنازل الطليطلية التى ترجع إلى ق ١٤ (النصف الثانى) بما فى ذلك معبد الترانستو - يتسم التوجه الطبيعى ذو الأصول القوطية، السائد فى هذه الأخيرة، بأنه غائب تمامًا عن الأولى (لوحة مجمعة ٥٨): (١) طبق نجمى من ١٢ محاط بستة أطباق من تسعة وأفاريز عليا فى الغرف الكائنة فى الجوانب، وهو نمط يسجل لأول مرة فى طليطلة فى الزخارف الجصية فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا، مع وجود تنويعة فى الميدالية ذات الاثنى عشرة فصًا التى نراها فى القصر الدير المسمى سانتا إيزابيل لاريال (١-١): ونجد أصول ذلك على حوائط الحمراء، وربما بدأت فى أحد أسقف الغرف التابعة لصالون قمارش الذى شيده يوسف الأول، وفى الوزرات المكسوة بالزليج وتشبيكات نوافذ واجهة صالة باركا... إلخ، (٢)، (٣)، (٤): هى نماذج ترجع إلى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا، (٥): أطباق نجمية من ٢٤ طرفًا داخل شكل سداسى، وكلها مترابطة بطبق نجمى من ٦، وهى أطباق تغيب عما هو ناصرى غرناطى، غير أننا نراها فى تكوين

مختلف فى تشبيكات فى صالة باركا بالحمراء، ولها صورة طبق الأصل، متأخرة زمنيًا، فى زخارف جصية ترجع إلى ق ١٦ فى مصلى أسونثيون بكاتدرائية سجوينثا. هناك أيضًا أطباق نجمية من عشرة أطراف نراها مستخدمة لأول مرة فى طليطلة ولها صورة طبق الأصل فى الأخشاب الطليطلية المتفرقة والموجودة الآن فى متحف "ورشة المورو"، (٦): (مصدره وزرات مزججة فى الغرفة الملكية بغرناطة والسراى الشمالى لصحن "الساقية" بجنة العريف، وتشبيكات فى الصالة الجانبية اليسرى فى صالون السفراء بقصر إشبيلية ومنزل الأجراس بقرطبة)، (٧) (٧-١): عبارة عن طبق نجمى من ١٢ (تشبيكة فى منزل خيرونس بغرناطة، ونراها أيضًا فى زخارف جصية طليطلية فى معبد الترانستو)، (٨): نجد الشكل مكررًا فى بطن عقد صحن "بيرخل" فى قصر torديسياس وآخر فى منزل "الأرمنى بطليطلة"، (٩): مسننات من الطراز الطليطلى، نراها لأول مرة فى عقود أضرحة فرناندو جوديل دى لاكاتدرال (١٢٧٥م)وفى "لوبوس فرناندى" فى دير كونثبثيون (١٣١٢م) طبقًا لرأى مارتينا كابيرو، (٩-١): شبكة من المعينات أو الشبكة قد تطوّرت بعض الشيء مقارنة بتلك التى نجدها فى الضريح المذكور فى دير كونثبثيون فرانثيسكا، (١٠): شكل شديد التكرار فى الزخارف الجصية الطليطلية، وفى بطن عقد حيث نجد كذلك طبقًا نجميًا من ١٢ فى قصر تورديسياس، (١١): شكل يتكرر فى المدخنين الطليطليين المذكورين، (١٢): (من جنة العريف بغرناطة)، (١٣) عقود صغيرة ذات ستائر فى قاعدة السقف arrocabe المدهون فى الصالة الرئيسية وهو سقف يرجع إلى ق ١٣ فى دير سان كليمنتى بطليطلة)، (١٤): كف ناصرية نراها أيضًا فى الجزء الخارجى لنافذة كنيسة سانتياجو دل أرّابال، (١٥): (الحمراء)، (١٥-١): ميدالية من صنف الزخارف الجصية فى دير لا أويلجاس ببرغش، وسانتا كلارا لاريال بطليطلة، والأخشاب الطليطلية القديمة، (١٦): تشبيكة (ناصرية غرناطية)، (١٧): (على شاكلة ما هو فى مسجد تازا، وهو شكل غرناطى، ومصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس ببرغش،

وقصر توردیسیاس – وزرات الحمامات والواجهة الحجرية للقصر –، (١٨): (على شاكلة ما هو فى صالة العدل، رسم، فى قصر إشبيلية، وهو ذو أصول مشرقية على ما يبدو، وقصر العزيز فى حلب ١٢٦٠م، كما تكرر فى سقف مصلى كوربوس كريستى بكنيسة سان خوستو دى طليطلة، وفى نوافذ من الجص فى حصن مدينة بومار فى برغش، والبوابات الخشبية فى موندراجون برندة). لوحة مجمعة ٥٩: (١٨-١): شبكة من العقود الصغيرة المفصصة وذوات الأطباق النجمية للربط (على شاكلة ما هو موجود فى الغرفة الملكية بغرناطة – ناصرى – وصالة العدل بقصر إشبيلية)، (١٩): شبكة ذات أصول غرناطية وهى من معينات بها سعفات مرتبطة بعقود صغيرة (الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل العملاق برندة، وفى مرسية هناك زخارف جصية فى القصر الصغير – دير سانتا كلارا وتكرر الشكل فى جنة العريف، ونجده فى طليطلة فى بطن عقد دير سانتا أورسولا.

وبالنسبة للنقوش الكتابية نحيل القارئ إلى الفصل الخاص بذلك فى هذا الكتاب. ويلاحظ أن النقوش الكتابية الأكثر شيوعًا هى الكوفية، والعبارات القصير وغيبة العقد أو الأطباق النجمية على شاكلة شبيهة بعض الشىء الموروث الطليطلى فى هذا المقام التى شهدناها فى قصر قونقة الأسقفى ودهليز قصر توردیسیاس، ومن هذه العبارات ما يلى: "المُلك لله"، "الحمد لله"، "الشكر لله" طبقًا لما قرأه أمادور دى لوس ريوس. وفوق أحد عقود الصالات الجانبية نجد عبارة تشير إلى الخلاص الكامل، وأخرى بحروف مائلة على حاشية واجهات الصالات تتحدث عن الأمل والثقة وحسن خواتيم، ومثل هذه العبارة نجد فى نقوش كتابية فى الزخارف الخصية الناصرية ابتداء من الغرفة الملكية بغرناطة (الزخارف الجصية فى البرطل وبرج ماتشوكا، وبالكوفية فى جنة العريف). كما شاهدها أمادور دى لوس ريوس فى الزخارف الجصية لما كان ديرا فى الماضى "لاس دويناياس بقرطبة" توجد اليوم فى متحف قرطبة للآثار.

وانطلاقًا من التحليل السابق للزخارف الجصية فى ورشة المورو يتضح لنا أنها أقيمت لشخص طليطلى خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، وربما كان ذلك الشخص من آل بالوميكى، وهذا ما نستخلصه من الأشكال الخاصة بالحمائم التى نجدها على الحوائط (لوحة مجمعة ٥٨، ١) وقبلها نجد الأشكال نفسها فى تروس صالة القصر الأسقفى فى المدينة وهو العقد الخاص بالأسقف جونثالو دياث بالوميكى Palomeque (١٢٩٩-١٣١٠م) كانت الزخارف الجصية هى العنصر المسيطر فى الصالة وهى طليطلية نجد فيها التوريقات والأشكال الهندسية المحلية خلال القرن الثالث عشر وأخرى غيرها مأخوذة من الفن الناصرى، حيث نجد بعض الوحدات منقولة نقلاً حرفيًا من الزخارف الجصية التى كانت على عهد ملك إسماعيل الأول ويوسف الأول وكذلك العبارة التى تتحدث عن الأمل والسعادة والدعاء بخواتيم الأعمال. ويمكن أن يكون القصر معاصرًا للمنزل المدجن المسمى سان خوان دى لا بنتنثيا، وبفاصل زمنى صغير، عن الزخارف الجصية فى قصر توردسيياس، وفى هذا المقام فإن الشىء الحاسم فى الورشة هو غيبة الزخارف ذات الشكل الطبيعى التى تضم نقوشًا قوطية التى بدأت فى كل من توردسيياس ومعبد الترانستو.

هناك جدل كبير حول تاريخ القصر الطليطلى محل الدراسة، إذ يرى البعض أنه يرجع إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر ويرى البعض الآخر أنه يرجع إلى النصف الثانى من ق ١٤، وهنا نقول إن دراستنا التحليلية للعناصر الزخرفية تتولى تصحيح الرأيين وتساعد على القول بأن القصر ينسب إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر. ففى الدراسات التى قمنا بها قبل ذلك توقفنا عند القول بأن القصر الذى يحمل السمات الغرناطية بطليطلة هو "ورشة المورو" وهذا بناء على وجود بعض الزخارف الجصية والنقوش الكتابية والأشكال الخاصة بالكف، وهى كلها منقولة حرفيًا من إقليم الأندلس وخاصة من الحمراء. ولأول مرة تستند بالبينا كابيرو إلى الأشكال الخاصة بالحمائم وبعض التروس فى سقف الصالة المركزية – وليس انطلاقًا

من الزخارف الجصية - لتقول إن ورشة المورو ترجع إلى الربع الثانى من القرن الرابع عشر. وهذا الرأى يمكن تلخيصه فيما يلى: فهى تنطلق من أشكال الحمائم - كما فعل مؤلفون آخرون - وأنها كانت الرمز الخاص بشخص من أسرة بالوميكى، حيث ورد ذكر أحدهم فى "حوليات بدرو الأول". وهذا الافتراض يقودنا إلى افتراض آخر أكثر احتمالية يستند أيضاً إلى هذه الأشكال وإلى تروس توجد فى بنية السقف، ففى هذه البنية نجد، إضافة إلى الحمائم، حصن آل طليطلة أو سواريث دى طليطلة، إضافة إلى أسلحة أخرى لسنا ندرى مصدرها مثل: وجود حيوانين أحدها سائر والآخر ثابت. وهنا تشير كابيرو إلى أنه إضافة إلى الحمام تضم الزخارف الجصية تروساً ملساء بالكامل متكررة فى الأسقف، وتنسبها الباحثة إلى آل منيسس استناداً إلى أن أسلحتهم كانت من الذهب ليس إلا وبالتالى فهى ملساء. غير أن هذه الحجة قابلة للنقاش على أساس وجود العديد من التروس الملساء التى نراها كعنصر زخرفى فى الكثير من الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية (الصحن الصغير فى قصر تورديسياس والواجهة الداخلية لقصر أستوديو والزخارف الجصية فى المنزل المدجن سان خوان دى لا بنتنثيا، وأفاريز عليا فى الصالات المجاورة لصالون السفراء بقصر إشبيلية وبعض الأشرطة، الطليطلية المشغولة خلال القرن الرابع عشر إضافة إلى أمثلة أخرى). وختاماً لذلك ترى مارتنث كابيرو أن شجرة العائلة تشير إلى أن القصر قد تم تشييده على يد لوبى جونثاليث بالوميكى الذى تزوج ماريا تيّث دى منيسس إلى جومث ابنة ماريا جومث دى طليطلة، وهو ارتباط أسرى يبرر وجود التروس الثلاثة التى أوضحتها الباحثة وهى ترس الحمامة لآل بالوميكى والترس الأملس لآل منيسس وحصن لآل طليطلة. وأياً كان الموقف فإن تحليلنا للزخارف الجصية وهذا السند الأخير الخاص بالشعار يتوافقان بشكل ما.

٦- قصر سوير تيث دى منيسس:

توجد كمرة بالمتحف الخاص بمدينة طليطلة وعليها نقوش كتابية عربية ترجمها أمادور دى لوس ريوس ومفادها أن من أمر ببناء هذا المكان هو الفارس النبيل سوير

تيث ابن الفارس النبيل الذى توفى تِيُو جارثيا دى منيسس قد انتهى العمل فى البناء عام ٣٧٣، وهو تاريخ ترى فيه كابيرو – وهى تصحح مقولة أمادور دى لوس ريوس – أنه عام ١٢٣٥م. ومصدر هذه الكمرة منزل يرجع إلى العصور الوسطى وهو الآن "السيمنار الأصغر" المجاور لكنيسة سان أندرس، التى توجد بين ما يسمى "قصر الملك السيد بدرو" و "دير سانتا إيزابيل لاريال". وتضيف مارتنث كابيرو أن المنزل الخاص بسوير تيث انتقلت ملكيته إلى القائد العسكرى روى لوبث دا بالوس ابتداء من عام ١٢٦٠م، وقام هذا الأخير بإدخال تعديلات. وخلال القرن السادس عشرة انتقل المنزل إلى كونت ثيديّو، وتحت إشرافه تم إقامة دير سانتا كتالينا، وبعد ذلك بسنوات طويلة وحتى أيامنا هذه أصبح "السيمنار الصغير" للمدينة. وهناك قطع انتقلت بعد ذلك تحت إشراف المهندس المعمارى ماريانو سانشيث لوبث الذى اكتشفها وبعد ذلك إلى كونت تيديا ثم إلى متحف الآثار بالمدينة، وهى عبارة عن عدة أشرطة وبعض أطراف دعامات الأسقف المزخرفة بالنقوش الكتابية الكوفية (لوحة مجمعة ٦٢، ١) حيث نجد أحدها يضم ترسًا أملس. قد شهدت كابيرو التروس الملساء نفسها فى الكمرة محل التعليق التى تحمل نص التأسيس باللغة العربية، وفوق العتب الحجرى للواجهة الخارجية للقصر (لوحة مجمعة ٦١، ١) وتنسب هذه المؤلفة النص إلى سوير تيث سيرًا فى هذا على أساس التروس الملساء التى هى محل جدل وخلاف وهى الخاصة بماريا تيث دى مانيسس التى شهدناها فى ورشة المورو.

كان، ولا يزال، للمنزل صالات بها زخارف جصية جميلة ذات الأسلوب الطبيعى أى أنه يحمل التأثيرات القوطية التى نفتقدها فى ورشة المورو وفى منزل سان خوان دى لا بنتنثيا. قد نشرت فى كتابى، "الفن الطليطلى: الإسلامى والمدجن" دراسة عن هذه الصالات التى نشر عنها أيضًا جومث مورينو دراسة لكن دراستى كانت موسعة ونقدية وتناولت عملية إحلال أحد الأفاريز الملونة. ولاشك أنها الزخارف ذات التوجه

الطبيعى الأفضل فى جميع الظواهر الفنية المدجنة خلال القرن الرابع عشر وتتخذ الأشكال الحية فيها - الآدمية والطيور - والمرسومة دور البطولة (لوحة مجمعة رقم ٦٠، ٥، ٦ و ٦١، ٢، ٣، ورقم ٢ أهداه جومث مورينو). وترتبط الأشكال الحية فنيًا بالأسلوب الخطى الذى عليه الفن القبطى مثلما رأيناه قد عاش تطورًا كبيرًا خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر والخامس عشر حيث نراه على أخشاب الأسقف المدجنة القشتالية قد أصبح مرحلة مكتملة الأركان تضم الأشكال المرسومة على Capulines صالة العدل بقصر بهو السباع بالحمراء التى ترجع فى نظرنا إلى العقد الأول من عصر محمد الخامس. وبالنسبة للزخارف الجصية الخاصة بالمنزل الذى نحن بصدد دراسته نجد بها أشكالاً آدمية مجهولة ووصيفات وبعض الشخصيات الإسلامية وكلهم جالسون على لفائف كبرى من الأغصان وفى وضع حوارى مع طيور مرسومة فى لفائف صغيرة فى الجزء العلوى، وهو تكوين يذكرنا بالاستامبات الإسلامية القديمة ذات النباتات الفردوسية، وإذا أردنا التحديد وجدنا أن اللفائف فى مجموعات مكونة من خمس وحدات فى إفريز صالة الوصيفات (٦) توجد فى إحدى صفحات طبعة من طبعات القرآن الكريم فى دار الكتب بالقاهرة (١٣١م)، كما نجد الأشكال الآدمية التى تخرج من الغصون تستوحى أشكالاً توجد فى الخزف الفارسى الكاشانى (ق ١٣) التى توجد فى المتاحف الوطنية فى برلين. قد ظهرت خلال السنوات الأخيرة، فى المنزل، بعض الأطلال التى تميل إلى الأسلوب الطبيعى التى نشرت أبحاثًا عنها مارتنث كابيرو، وكذلك رولوجراس، ورويث سوتا، حيث يعتبر هؤلاء الباحثون أن بعض الأشكال الحية توجد بداياتها فى رسوم موجودة فى معبد الترانستو، غير أن هذا النمط من الأشكال كان أمرًا عاديًا، إن لم نقل إجباريًا، فى المدجنات الطليطلية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر. وفى كتابى الذى أشرت إليه نشرت، لأول مرة، زخارف جصية أخرى لهذا القصر مأخوذة من الصحن، وهى ذات أسلوب غرناطى يتوافق مع ما نجده فى ورشة المورو (لوحة مجمعة ٦٠، ٤)،

ولابد أنها كانت توجد واجهة مهمة وحداتها على النحو التالى: هناك ثلاثة أشرطة عريضة تفصلها أشرطة صغيرة بها نقوش كتابية عربية مائلة الخط، ويوجد فى الشريط أو القطاع السفلى وحدات على شكل ثمرة الفلفل أو السعفات المزهرة قد انتظمت حول لفائف شهدناها فى العقد المركزى فى الصالة الرئيسية لصالون ورشة المورو (لوحة مجمعة ٥٩، ١٧-١)، أما الشريط أو القطاع الثانى فيضم النمط الكوفى المزدوج "الحمد لله على نعمه"، فى دهليز توردیسیاس وقصر جاليانا ومنزل سان خوان دى لا بنتنثيا. وعندما ننتقل إلى القطاع الثالث نجد تكرارًا للأشكال النباتية التى توجد فى القطاع السفلى. وبالنسبة للعبارات المكتوبة بخط عربى مائل نلاحظ أنها تعبر عن السعادة الأبدية وهذا ما نجده فى توردیسیاس وورشة المورو.

تدفعنا هذه الزخارف ذات الأسلوب المزدوج، من حيث المبدأ، إلى القول بأنها تنسب إلى اثنين من الفنانين سواء فى أعمال البناء أو العناصر الزخرفية. وتعتقد مارتنث كابيرو أن العناصر المرتبطة بالصحن يمكن أن تكون من قصر سوير تيّث، وتلك الأخرى ذات الأسلوب الطبيعى ترتبط بروى لوبث دابالوس، خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، ومع هذا فعلى أساس ما درسناه حتى الآن فى باب المنازل والقصور الخاصة بالنبلاء فى طليطلة وإقليم الأندلس نقول إن كلا الأسلوبين يمكن أن يتعايشا فى صالة واحدة، وهذا ما نجده فى قصر توردیسیاس ومعبد الترانستو وقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية وقصور آل قرطبة فى إستجة. وفى صالون التشريفات بمنزل ميسا، المزخرف بالكامل بالزخارف الجصية ذات الأسلوب الطبيعى، نجد أن واجهة عقد المدخل إلى المنزل تضم زخارف جصية بها موضوعات ناصرية، وكل هذا يزيد الأمر غرابة ويضع عراقيل أمام التأريخ لمنزل سوير تيّث، خاصة عندما نضع فى الحسبان أن جميع القصور الطليطلية (ق ١٤) تم إقامتها أو زخرفتها فى تواريخ متقاربة، وهناك احتمال فى أن المؤسس لمبنى السيمنار الصغير قبل بوجود مدرستين من مدارس البناء والزخرفة الطليطلية وبالتالى فإن جميع الزخارف الجصية

يجب أن تنسب إلى سوير تيث، ويمكن تطبيق وجهة النظر هذه على روى لوبث دابالو. وما بقى معلقًا هو ما إذا كان عام ١٣٧٢م المدوّن على كمرة التأسيس قابلاً للتفسير على ما هو عليه أو على أنه عام ١٣٣٥م، لسوير تيث، الذى تقترحه مارتنث كابيرو، فإذا ما قبلنا – من جانب – أن تلك الشخصية قد نُصِّبت فارسًا فى برغش، طبقًا لحوليات ألفونسو الحادى عشر، فإنه أيضًا موجود فى حوليات بدرو الأول.

يتسم الصحن الحالى للسيمنار بأنه ذو طابع عصر النهضة (ق ١٦) ولاشك أنه من أعمال أسرة ثيديّو، والشيء نفسه بالنسبة للسقف الجميل الخاص بالكنيسة أو المصلى – تقنية البراطيم والجوائز Parynudillo ومكشوف الهيكل apeinazado وله "عروق معمرية"، وفى صرة السقف نجد طبقًا نجميًا من ثمانية ومناطق انتقال فى الزوايا لها عقد مستدق الرأس Conopial، لكن السقف لا يضم – وبشكل غير مفهوم – الحمالات المعهودة التى تدعمه (لوحة مجمعة ٦٢، ٢، ٣)، ومناطق الانتقال شديدة الشبه بتلك التى توجد فى سقف مثمن فى قصر كارديناس دى توريّخوس (لوحة مجمعة ٦٢، ٤). ولنفترض أن المصلى الذى هو عبارة عن صالة كبرى مستطيلة كان له سقف آخر وكأنه صالون تشريفات كما فى منزل سوير تيّث، هنا يمكن التكهن أن الصحن كان به دعائم مثمنة ذات بناء معتاد فى المنازل الطليطلية للعصر. والمخطط العام لهذه المبانٍ جميع كان صحنًا مربعًا مستطيلاً، وهذا الأخير كان محاطًا ببوائك وصالات منها صالة التشريفات الأعلى بين جميع الصالات التى تشغل ضلعًا كاملاً فى المنزل.

٧- قصر دير سانتا إيزابيل لاريال:

دون أن نترك الإطار الإدارى التابع لكنيسة سان أندرس وداخل صحن دير سانتا إيزابيل لاريال، الذى تأسس عام ١٤٧٧م على يد السيدة ماريا سواريث دى

طليطلة من خلال عدة منازل أو قصور، أهداها فرناندو الكاثوليكي، وهي مما ورثه عن أمه السيدة تيريسا إنريكث، يمكن أن نجد عدة صحون وصالات لمنازل مهمة مدجنة ترجع إلى ق ١٤، وهناك بعضها، مثل الصالة الكبرى capitular،S، ذات زخارف جصية تمكنت مارتنث كابيرو فيها من قراءة ما يلي "عام ١٣٦١م، أمر ديث جومث القائد الأعلى والكاتب بالعدل لطليطلة بأمر الملك السيد بدرو بن جومث بيرث الحارس الأكبر لطليطلة وحفيد فرنانديث جومث بإعداد هذا"، هذه الشخصيات الثلاثة تنسب إلى أسرة آل طليطلة، تزوج أولها بالسيدة إينس دلى أيالا، ومن هنا – طبقًا لمارتنث كافيرو – نعرف سرّ وجود ترس آل طليطلة في القصر (والشعار عبارة عن حصن) وكذا ترس آل أيالا – ترس عبارة عن ذئبين في صالة سير إضافة إلى علامة X في الحواف – إضافة إلى ترس جماعة باندا التي أسسها ألفونسو الحادي عشر التي يوجد شعارها بكثرة في قصور بدرو الأول. ظهرت هذه الشعارات مجتمعة في الواجهة الحجرية للقصر، أي الترس ذو الشريط مع تنويعة وجود ثلاثة حصون في الأعلى (لوحة مجمعة ٦٣، ١، ٢، ٣، ٤). وبناء على الزخارف الجصية نقول إن الزخارف التي في القصر جرى تنفيذها طوال النصف الثاني من القرن الرابع عشر بناء على توجها وطلبات كل من أسرة آل طليطلية وآل أيالا حيث قام العرفاء أنفسهم بالعمل في القصور المجاورة – قصر سوير تيث وقصر الملك السيد بدرو – ومنزل ميسا وعقد مدفن في كنيسة سان أندرس.

يبتعد تصميم الوحدات الزخرفية المختلفة للبوابة الحجرية الخارجية عن واجهات معظم القصور الطليطلية المعاصرة له التي تتسم بأنها تضم ثلاثة قطاعات أفقية أو اثنين – متراكبة مع وجود فتحة باب ذات عتب، وهو النمط الذي شهدنا بداياته في قصور توررديسياس، وأستوديو، ومع ذلك فمن هذين القصرين لا يزال باقيًا اثنان من الدعامات المثمنة في الطرفين المتوجين بكوابيل شديدة البروز. وسيرًا على الموروث القوطي يلاحظ أن واجهة قصر سانتا إيزابيل لها عقد مدبب وإفريز أفقي أو عتب في

الأسفل وكأنه يقوم بدور الحاشية العريضة التى تحيط بالعقد، وتحتل هذا الشريط مجموعة من التروس التى أشرنا إليها وهى مرسومة داخل ميداليات مفصصة ومعقودة ببعضها. ويزداد الثراء الفنى للواجهة مع وجود ترس يحمله حيوانان خرافيان grifos مجنحان فى الطبلة، وفى الطبلة أيضًا نجد كلا القنطورين وأيقونات عتيقة موروثة من التراث المُرَوْمن وهى شديد الشيوع فى الكتب التى تضم منمنمات خلال ق ١٢-١٣، قد سبق أن أشرنا إلى قنطور فى دهليز قصر توردیسیاس. وعند النظر إلى العتب نجد أنه يسير على الموروث القوطى حيث يقوم على اثنين من الكوابيل، كما يحمل شكلين مهجنين وكأن مصدرهما تلك المناظر التى نجدها فى مناطق الكورس بالكاتدرائيات.

تعرض القصر للعديد من التوسعات والتعديلات والترميمات على يد المُلاَّك المختلفين وزاد ذلك بما أحدثته الراهبات حتى أيامنا هذه، الأمر الذى جعل مخططه الذى يرجع إلى العصور الوسطى غريبًا وإذا ما أردنا التحديد فى هذا السياق نذكر الصحون الثلاثة الرئيسية وهى صحن لاروال وصحن شجر البرتقال وصحن غرفة التمريض، حيث نجد حولها مجموعة من الغرف وقاعة الطعام والصالة الكبرى Capitular وصالة مؤسسة الدير، والتى أضيفت خلال ق ١٥، وهذه المنشآت جميعها ذات عقد أو إفريز به زخارف جصية رائعة تسير فى أغلبها على الأسلوب الطبيعى، هناك صحن رابع أحدث زمنيًا فى المبانٍ السابقة ويعتبر نواة خاصة، وهو صحن "Demandadora"، أى "المُطالبة". وتعتبر الصالة الكبرى Capitular هى الصالة الرئيسية التى تضم فراغات مستقلة، وإليها ندخل من صحن البرتقال، وهى صالة ذات سقف مقبى من الجص تقليدًا للسقف الخشبى المغطى هيكله ataujerado وبه أطباق نجمية من ثمانية أطراف ترتبط فيما بينها بمثمنات (لوحة مجمعة ٦٣، ٣)، قد شهدنا هذا النمط فى ورشة المورو. منبت هذا السقف هو عبارة عن إفريز من المقرنصات من الطراز الطليطلى (لوحة مجمعة ٦٣، ٥، ٦) المنقول حرفيا عن ذلك

الذى نراه فى مدافن فرناندو جوديل فى كل من كاتدرائية ودير لاكونثبثيون فرانسيسكا. ويلاحظ أن واجهة العقد الذى نلج منه إلى الصالة من عند الصحن (لوحة مجمعة ٦٣، ٥) لها إفريز من المقرنصات من تملُ، كما أنها مزخرفة بالكامل بالجص الذى يميل إلى الأسلوب الطبيعى، هناك العقود ذات المسننات الرقيقة ذات الطراز الغرناطى، وبطن عقد آخر غير مكتمل به لفائف وأوراق الكَرْم وطيور (لوحة مجمعة ٦٣، ٨) وهى تشبه ما هو مرسوم على حوائط حمامات قصر تورديسياس أو تلك التى نجدها فى أفاريز قصر سوير تيّث والصالة التى فى صدر صالون السفراء بإشبيلية. وهذه الطيور جميعها عادة ما نراها قد لفتت أعناقها إلى الخلف بشكل عنيف، على الطريقة الشرقية، ولاشك أنها مستلهمة من تلك التى نراها على الرخام الطليطلى العربى الذى يرجع إلى ق ١١، ثم شهدناها بعد ذلك فى أشكال مرسومة على الأخشاب المدجنة خلال ق ١٣ (لوحة مجمعة ٦٥، ٥). هناك عقد آخر رائع الإخراج وهو الخاص "بصالة المؤسِّسة" فى صحن اللاورل (أكاليل الغار)، أما بطن العقد فهو مزخرف بأطباق نجمية من اثنتى عشرة ميدالية لكل اثنى عشر فصًا محاطة بستة أطباق نجمية صغيرة من تسعة أطراف (لوحة مجمعة ٦٣، ٩) وهذه صورة طبق الأصل - معدلة - من النمط نفسه الذى نراه فى الأفاريز العالية لورشة المورو، وتقليداً للعقود الناصرية نجد العقد محل النظر ذا منبت هو عبارة عن إفريز مقرنصات من الصنف الطليطلى ويضم نقوشًا كتابية كوفية مباشرة ومقلوبة هى لفظة "المُلك" (الملك لله) (لوحة مجمعة ٦٣، ١٠).

يضم صحن وحدة التمريض G مجموعة من الدهاليز ذات الدعائم المثمنة وفوقها نجد دعائم مستعرضة Zapatas وعتبا خشبيا مزخرفا، وعليه تستقر الفرندة الخاصة بالدهليز العلوى أو المنطقة المكشوفة ذات الرفرف أو الكورنيش الخشبى أيضًا (لوحة مجمعة ٦٤، ١). هذه هى البنية التقليدية للمنزل الطليطلى خلال ق ١٤، ١٥ حيث نجد أن الكمرات Vigas فى منازل علية القوم تضم زخارف بها أشكال مستطيلة وأشكال

أسطوانية بها زهور، وأحيانًا ما تضم تروسًا ملساء فيما بينها (لوحة مجمعة ٦٤، ١-١). نعود مرة أخرى لنرى النمط نفسه من الأخشاب فى قصر "الملك السيد بدرو" وفى صحن دير سانتا أورسولا. وعودة إلى صحن "عيادة التمريض" نجد عقدين آخرين غير مستخدمين فى الوقت الحاضر أبرزهما يوجد فى واجهة بها زخارف جصية وفوقها النوافذ الخمس الكلاسيكية ذوات التشبيكات على شاكلة التى رأيناها فى الواجهة الرئيسية لورشة المورو (لوحة مجمعة ٦٤، ٢)، وللعقد مسننات خفيفة، كما أن الطبلات بها لفائف وسعفات مدببة وكذا ترسان أحدهما عبارة عن حصن وزهرة Lis وأربعة نجوم، وكلها داخل ميداليات ذات أربعة فصوص وأربعة أطراف، نجد أن بطن العقد مزخرف بمجموعة من الأغصان التقليدية المتوازية التى تنبت منها بعض الزخارف النباتية المكونة من سعفتين مدببتين ومتراكبتين، ويتكرر هذا المشهد فى صالون منزل ميسا وفى الزخارف الجصية فى قصر سوير تيّث (لوحة مجمعة ٦٤، ٤)، ويلاحظ أن الواجهة محاطة بكاملها بنقوش كتابية قوطية. أما العقد الثانى فهو ذو أسلوب مشابه للسابق رغم أن أسلوب الزخرفة هو "الطبيعية" حيث نجد أوراق الكرْم وعناقيد العنب فى بطن العقد ولفائف الأغصان مشبوكًا بها حلقات (لوحة مجمعة ٦٤، ٣) ويتكرر بطن العقد هذا فى بطون عقود أخرى فى منزل ميسا، وفى عقد قصر "الملك السيد بدرو" والزخارف الجصية الخاصة بضريح كنيسة سان أندرس. وفى نهاية المطاف نعرج على صحن "المُطَالِبة "Demandadora" (لوحة مجمعة ٦٥، ١) (ق ١٥) لنرى أن دهليزه وعتبه ودعائمه مبنية مثمنة الشكل وفوقها ما يشبه التاج المربع الذى يحمل بعض الزخارف ذات الأسلوب الطبيعى وكذا ثمرتى الأناناس عند القاعدة، إضافة إلى الزخارف القوطية للمناور وتروس آل أيالا التى رسمها جونثاليث سيمانكاس (لوحة مجمعة ٦٥، ٢).

يمكن أن يبرز أحد أسقف ذلك الدير، وهو الخاص بصالة "المؤسِّسة" Fundadora فهو سقف خشبى مقبى من طراز (البراطيم والجوائز) Par Ynudillo

ولكن بدون حمالات، كما أنه مكشوف الهيكل apeinazado وصرته alimizate تسير على هدى سقف المعبد اليهودى الترانستو، حيث نجد وحدة من الزخرفة الهندسية ذات الأشكال النجمية المكونة من ثمانية أطراف معقودة ببعضها ومربوطة بـ Capulines مضلعة. وتوجد فى الوسط حطّات من المقرنصات (لوحة مجمعة ٦٥، ٣، ٤). ولا تزال هناك حتى الآن أبواب خشبية كبيرة لها باب صغير ذو أسلوب غرناطى وأشبيلى، وزخرفة عبارة عن أطباق نجمية من ثمانية أطراف وستة عشرة (لوحة مجمعة ٦٥، ٥) مستوحيًا بذلك ما نجده فى بوابة قصر الملك بدرو الأول بقصر إشبيلية، وهناك أخرى كأنها تشبيكات معقودة ببعضها ذات طابع غرناطى، كما أن الطابع يذكرنا بقصر بنى مرين. وخلال القرن السادس عشرة ثم وضع أغلب الوزرات المزججة التى خرجت من الأفران الطليطلية، وهى تلك الوزرات التى نراها فى بعض الوحدات المعمارية الملحقة. وبالنسبة للدُلف الخشبية للبوابات الخاصة بالمبانٍ التى ترجع إلى العصور الوسطى الطليطلية فإن الكثير منها تقليد لتلك الغرناطية التى ترجع إلى النصف الثانى من ق ١٤ (بوابات صالة الأختين وبنى سراج فى قصر بهو السباع بالحمراء) والأبواب الإشبيلية المدجنة. قد أوردنا فى اللوحة المجمعة ٦٥-١ بعضًا منها وخاصة الأكثر تعبيرًا عن التوجهات الخاصة بكل: ١، ٣: دير سانتو دومنجو الريال، ٢، ٤: سانتا إيزابيل لاريال، ٧: دير سانتا كلارا لاريال (نشرته مارتنث كابيرو)، ٦: تشبيكة ذات عقدة فى مدرسة فى فاس، قد تكرر الشكل نفسه فى تشبيكات ناصرية وفى البوابة رقم ٤ فى سانتا إيزابيل لاريال، ٥: عَقْب gorronera باب علوى من الخشب ذو طابع غرناطى يوجد فى إحدى بوابات دير سانتا إيزابيل لاريال.

وإذا ما سلطنا الضوء على التشبيكات التى توجد فى النوافذ الخمس فى واجهة دير سانتا إيزابيل لاريال وهى تلك التى تطل على صحن عيادة التمريض نجد ثلاثة أشكال من الزخرفة الهندسية قد تكررت، قد أدرجناها فى اللوحة الخاصة بالتشبيكات الطليطلية، ق ١٤، (لوحة مجمعة ٦٦، ١، ٢، ٣)، فى صحن عيادة

التمريض، وهناك كل من ١، ٢ قد تكررا في واجهة صالون منزل ميسا. بينما رقم ٣ منبثقة عن الزخارف على الأخشاب الطليطلية القديمة. وأول هذه الأشكال هو ذو طابع أشبيلي مأخوذ من قصر السيد بدرو وتكرر في قصر آل قرطبة في إستجّة، وفي الجزء العلوي للمصلى الملكي بالمسجد الجامع بقرطبة. ولا شك أن هذا النمط مأخوذ عن الأشكال الأسطوانية التي نجدها في طبلات العقود في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ويتكرر في الزخارف الجصية في عقود مدفن "لوبوس فرنانديث" في دير لاكونثبثيون فرانثيسكا. نرى رقم ٢ في الزخارف الجصية (ق ١٣) في دير سانتا كلارا لاريال الطليطلي ودير لاكونثبثيون فرانثيسكا، ويتكرر في تشبيكات صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية. أما رقم ٤ فنجده في صالون منزل ميسا. ومن معبد الترانستو نجد التشبيكات أرقام ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٢، ١٣، ١٤ قد جرت يد الترميم على بعضها. وباستثناء أرقام ٥، ٨، ٩ و ١٢ ذات البصمة الطليطلية فإن الباقيات لها سوابق في منازل وقصور ناصرية في غرناطة. ورقم ١٠ خاص بواجهة طليطلية في الصالة اليسرى بصالون السفراء بقصر إشبيلية مع وجود أطباق نجمية من ١٠ و ١٢ طرفًا. غير أن النمط رقم ١١ يتسم بأنه نادر وهو الذي نجده في لوحة طليطلية من الجص. وتتسم التشبيكات الخاصة بمنزل الأجراس بقرطبة (B,C) بأنها ذات بصمة طليطلية.

٨- ما يطلق عليه قصر الملك السيد بدرو:

يقع في ميدان صغير يسمى سانتا إيزابيل وهو مجاور لقصر سوير تيّث وفي واجهة قصر آل طليطلة الذي هو دير سانتا إيزابيل لاريال وهو، طبقًا للموروث المحلي، ينسب إلى بدرو الأول، رغم أن واجهته تضم ترسًا من تروس آل أيالا الذين في عهدهم جرت إصلاحات مهمة في الكنيسة المجاورة وهي كنيسة سان أندرس كما تدل عليها الرموز المدهونة في أسقف بلاطاتها، وهذا ما لاحظه جونثاليث سيمانكاس. كان

هذا القطاع الحضرى، الذى نتحرك فيه، واحداً من أهم وأرقى مناطق المدينة بمنازله، وكنيسة سان أندرس التى جرت عليها يد الترميم أكثر من مرة، وكنيسة سان بارتولوميه فى ظهر كنيسة سانتا إيزابيل لاريال، وهى كنائس تعتبر من أقدم الكنائس فى المدينة، قد كانت أبراجها الرفيعة مآذن لمساجد قديمة قام بتهيئتها آل أيالا الذين كان لهم دور مهم فى مسار الفن الطليطلى خلال القرن الرابع عشر، وهى أسرة من أصول باسكية، حيث نرى لوبث دى أيالا أمين سر الدولة بقشتالة، ومؤرخ مملكة بدرو الأول قد بدأ نجمه فى الصعود فى تاريخ طليطلة بتقليده منصب الحاكم الأعلى Alguacilmayor للمدينة. أما ابنه، بدرو لوبث دى أيالا، فقد كان العمدة الكبير alcalademayor للمدينة عام ١٣٩٨م، وهو العام الذى قلّده فيه إنريكى الثالث منصب قائد حصن سان سرباندو، قد شيد هذا الأخير فى بداية القرن الخامس عشر قصر المسمى فوينساليدا. وتشير بالبينا مارتنث كابيرو إلى أن من ملاك القصر الذى ندرسه نجد السيدة تيريسا دى أيالا وزوجها فرنان جونثاليث دى طليطلة الذى توجد تروسه فى الواجهة وهى عبارة عن ذئبين واقفين متراكبين وثلاثة أشرطة أفقية فى الأطراف وفى الوسط نجد حصن طليطلة.

يحتفظ المنزل الذى أقيم خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر بواجهة المدخل (لوحة مجمعة ٦٧، ١) وفى الجهة اليسرى وسيراً نحو الكنيسة - سان أندرس - كان هناك صحن كبير زال من الوجود، (صوّره أجواثيل) وكانت له بوائك مزدوجة على دعائم مربعة مشطوفة، يتوجها ما يشبه تيجان الأعمدة، وربما كان بها تروس المؤسسين، وكان ذلك نوعًا من الإعلان عن طبيعة الصحون الطليطلية خلال القرن الخامس عشر (مثل فوينساليدا بطليطلة وصحن جوتير دى كاردينا دى أوكانيا)، وكان للصحن حديقة تقاطع، كان أبرزها ذلك الذى يضم عقداً به زخارف جصية عبارة عن اثنين من الطواويس، قد أمكن تصوير هذا الشكل فى مكانه قبل نقله *إلى مصلى سان خيرونيمو فى دير لا كونثبثيون فرانثيسكا الذى لا يزال بها حتى* الآن (اللوحة المجمعة ٦٧، ٢، ٣).

وعودة إلى الواجهة الخارجية نقول إن الحوائط كانت، ولا تزال، من الدبش ذى الأشرطة غير المكتملة من الآجرّ، أما الزوايا فهى من الآجر، كذلك نرى آثار السقّالات المستخدمة فى البناء وطبقات الدبش ذات العرض الصغير على الطريقة المدجنة التقليدية فى المدينة التى رأيناها فى قصر جاليانا الذى يقع خارج الأسوار. وفى الوسط نجد البوابة الحجرية ذات الفتحة ذات العتب فوق أكتاف، سيرًا على نمط التكوين الفنى لبوابات torديسياس وأستوديّو، هناك قطاع أفقى أول أملس بين ميداليات ذات فصوص تتوجها حليات معمارية مقعرة nacelas ملساء فوق عقد عاتق نصف أسطوانى مثلما هو الحال فى أستوديو، حيث نجد الطبلة قد احتلتها ثلاثة تروس للمؤسِّسين. وابتداء من الميداليات المشار إليها ترتفع الأكتاف الرفيعة الموجودة فى الأجناب وذلك كتتويج حتى نصل إلى الرفرف الخشبى. وطبقًا للصورة القديمة التى ننشرها نجد أنه حول العقد نصف الأسطوانى هناك مساحة مربعة ربما كانت مخصصة لنقش النص التأسيسى، وربما كان يوجد فى الجزء العلوى نافذة ذات عقد مثلما هو الحال فى واجهات torديسياس وأستوديّو. الواجهة هى من الحجر الأملس، والفتحة ذات أكتاف وعتب مرتفع. قد أصبح هذا الصنف من الواجهات بمثابة بداية مدرسة فى طليطلة حيث جرى تقليده فى عدة أديرة مثل دير سانتا كلارا لاريال، كما نجد النموذج نفسه وبه عقد عاتق علوى، وكذلك التروس الثلاثة التأسيسية، قد تكرر فى الواجهة - غير المكتملة - لقصر سوير تيّث الذى درسناه، ونجدها فى واجهة قصر فوينساليدا. وفى هذا القصر الأخير، وكذا فى سانتا كلارا لاريال، نرى أسدين رابضين بين الكوابيل المفصصة للعتب، وربما كان الأسدان صدى للأجساد النصفية الأسدية التى تزدان بها بعض عقود المدافن الطليطلية خلال القرن الثالث عشر، ثم جرى فقط صورة طبق الأصل منها فى المصلى الملكى بقرطبة للملك إنريكى الثانى.

وعندما نكون داخل القصر، وخلف البوابة، نجد غرفة مستطيلة جرت عليها تعديلات كبيرة حيث نجد فى الأعلى كمرات Vigas أو إطارات متراكبة مع عناصر

زخرفية منحوتة، وفى الجزء العلوى نجد نقشًا عربيًا كوفيًا به لفظة "السعادة"، وتحت هذا نجد مستطيلاً به عناصر زخرفية مكونة من الأطباق النجمية والدوائر المرتبطة بها والأشرطة المدببة ذات الزهور الصغيرة المكونة من أربع بتلات (لوحة مجمعة ٦٧، ٥)، هذا التصميم يشبه الكمرات التى نجدها فى الصحون الخاصة بقصر آل طليطلة، سانتا إيزابيل لاريال، وفى دير سانتا أورسولا إضافة إلى بعض الكتل الأخرى التى ربما ترجع إلى ورشة المورو، قد درسها هنرى تراس، وهى اليوم جزء من مقتنيات "متحف مارسيس ببرشلونة". ومن العناصر التى تلفت الانتباه عقد صالة الطواويس فى الجزء المجاور للصحن (لوحة مجمعة ٦٧، ٢، ٣، ٤) حيث نجد أن زخارفه ذات الأسلوب الطبيعى، تتسم بالرقّى فى الإخراج مقارنة بتلك التى تحمل الأسلوب نفسه ونجدها فى قصر سوير تيّث وسانتا إيزابيل لاريال ومعبد الترانستو ومنزل ميسا. نجد فى الطبلات طاووسين ذوى ذيلين طويلين ينتهيان بإفريز له أوراق تقليدية لكنها منفذة بطريقة تقنية، ولزخرفة بطن العقد تم اختيار لفائف بها أسطوانات معلقة وأوراق كرْم كبيرة وعناقيد عنب (لوحة مجمعة ٦٧، ٤) تم تنفيذها بأسلوب شبيه بما جرى ببطن العقد الكبير فى منزل ميسا وعقد آخر فى كنيسة سان أندرس. هذان الطاووسان نجدهما قد تكررا فى صحن "بيرخل" فى قصر torديسياس وصالة صدر صالون السفراء فى ألكاثار دى إشبيلية، التى زخرفها طليطليون، وبقايا زخارف جصية مصدرها قصر فوينساليدا، محفوظة الآن فى متحف طليطلة.

إذا ما تحدثنا عن الرفرف قلنا إنه عبارة عن وحدة فريدة من نوعها فى المدينة، ذلك أن الرفارف الأخرى – فى منازل مختلفة – جرى انتزاعها وبيع مكوناتها كأخشاب، بينما وحدات أخرى كان مصيرها بعض المتاحف. ولدراسة ذلك الرفرف لابد لنا من مقارنته بأمثاله التى نجدها فى واجهات قصر قمارش بالحمراء وقصر بدرو الأول، وبقايا رفرف آخر طليطلى فى متحف الحمراء، وهى التى أدرجناها فى الفصل الثانى من هذا الكتاب، ويلاحظ أنها كلها متجهة نحو الأعلى فى بروزها،

ولهذا فإن الأضلاع الخاصة بأطراف دعامات السقف Canecillos تضم "التقويرة" المعهودة المائلة إلى جانب الشريط الرأسى مع زهيرات، هذا النموذج موروث من العصر العربى فى كل من طليطلة وغرناطة، وتساعدنا الزخارف النباتية والأطباق النجمية لهذه القطع التى توجد فى متحف الحمراء على التعرف على الكيفية التى كان عليها رفرف قصر آل أيالا الذى يتسم بارتفاعه المبالغ فيه واتشاح معظم مكوناته باللون الأسود بفعل عامل الزمن، ولقد جرى تصميم أطراف دعامات السقف مع قطعتين متراكبتين مثل بعض القطع التى نجدها فى المتاحف.

٩- صالون منزل ميسا:

يوجد هذا المنزل فى شارع استبان إيّان، الذى كان يسمى قبل ذلك شارع ريال، فى الرقعة العمرانية التى توجد بها كنيسة سان رومان، تأسس البيت على يد الأسقف رودريجو خيمنث دى رادا عام ١٢٢٧م، وهو عبارة عن منزل ضخم ما زالت حوائطه الخارجية تفصح عن البناء القديم ومواده المكونة من الدبش مع مداميك من الآجر، وهى حوائط ربما ترجع إلى مبنى شيد خلال القرن الثالث عشر أو قبل ذلك. يوجد فى هذا المكان صحن كبير مربع به بائكتان ذواتا عتب ترجعان إلى ق ١٦ أو ١٧، إضافة إلى سلم عريض جرى ترميمه خلال القرنين المذكورين. وفى أحد أضلاع الصحن نجد صالة التشريفات الأكثر أهمية بين تلك الصالات التى ترجع إلى القرن الرابع عشر فى المدينة، وإذا ما استبعدنا الزخارف الجصية ذات "الطابع الطبيعى"، فإن هذه الصالة تكاد تكون توءمًا لورشة المورو، فبالإضافة إلى وجود الغرفتين نجد الجزء الداخلى من الواجهتين يحمل الوحدات الزخرفية نفسها (لوحة مجمعة ٦٩، ١، ٥، ٦)، ولا شك أن إحداهما تابعة للأخرى، ونرى هنا أن ورشة المورو هى النموذج. تتسم الصالة بأنها ذات مخطط مستطيل (١٢،١٩×٧م)، أما الارتفاع فيبلغ ٦٤،٩م، وعندما نستثنى الزخارف الجصية الجميلة فى الواجهة الداخلية والإفريز العلوى الذى يحيط

بالصالة بالكامل فإن الحوائط ملساء بالكامل، مثلما هو الحال فى ورشة المورو، كما أنها دون وزرات مدهونة أو مزججة، أما السقف قد اتسم بالتجديد، فهو عبارة عن هيكل خشبى مكون من سبعة أضلاع (لوحة مجمعة ٧١، ١، ٢، ٣، ٤) مثلما هو الحال فى سقف مصلى "كوربوس كريستى" فى كنيسة سان خوستو دى طليطلة، ويمكن القول إن هذا النمط من الأسقف بدأ مع سقف صالون قمارش بالحمراء وبعض صالات المدارس فى المغرب، والسقف مزخرف بالأطباق النجمية على سقف مغطى الهيكل ataujerado، وبالنسبة لتاريخ هذا المنزل يرى كل من خ. أمادور دى لوس ريوس وتشويكا جويتيا، وبابون مالدونادو، ومارتنث كابيرو أن القصر قد أقيم خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، بعد المعبد اليهودى الترانستو الذى يفترض أنه شيد عام ١٣٥٧م.

أكد بورّس مارتين - كليتو أن اسم صاحب، أو أصحاب المنزل، غير معروف، وهو الصالون الذى كان ينسب خلال القرن الخامس عشر لرودريجو إنريكيث، ثم انتقل بعد ذلك إلى جومث إنريكث ومانريكى دى أيالا وآل مالاجون إى برا كوبّوس ثم انتقل إلى أسرة "مِيسَا". رُسِمَت تروس آل أيالا منذ عدة أعوام كانت لسقف مستو، مدهون، خاص بغرفة فى القطاع الشمالى ملحقة بالصالون وتطل على الشارع ولها باب أو نافذة تضم الزخارف الجصية المعهودة خلال القرن الخامس عشر وربما كانت تؤدى إلى المنصة الحالية الكائنة عند مدخل ذاك. ومن جانب آخر نجد أن كتلة الخشب الخاصة بشريط السقف فى هذا الصالون تضم تروساً ملكية بها أربعة حقول وأسود متوثبة وحصون فى خط متواز (لوحة مجمعة ٧١، ٢، ٣)، وترى مارتنث كابيرو أنه يرجع إلى خوان الأول أو إنريكى الثالث أو خوان الثانى، وبالتالى فإن الباحثة ترى أن القصر يرجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر، غير أن هذه القراءة تتسم بأنها متأخرة زمنياً بشكل زائد عن الحد إذا ما أخذنا فى الحسبان الزخارف الجصية التى يتسم بها الربع الثالث من القرن الرابع عشر. توجد

هذه التروس الملكية فقط فى قصور أو منشآت ملكية أو مبانٍ مخصصة للزوجات أو عشيقات ملكيات مثلما هو الحال بالنسبة لألفونسو الحادى عشر - حصن ألكالا دى جواديرا (لوحة مجمعة ٧١ B) والقصر المسيحى بقرطبة - وبدرو الأول - قصر إشبيلية (لوحة مجمعة ٧١ A) وقصر أستوديو - وكذلك المنشآت التى تمت خلال عصر إنريكى الثانى - المصلى الملكى وواجهة بوابة الغفران بصحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع بقرطبة وعقد صحن "بيرخل" بقصر توردسيلاس، وتوجد التروس فى هذه النماذج الثلاثة الأخيرة وبها أسود متوثبة ومتوّجة- . وسبب وجود هذه التروس الملكية فى معبد الترانستو بقرطبة هو أن بدرو الأول سمح بها وكان راعى المعبد. كما نجد فى المتحف الإقليمى لطليطلة كتلاً خشبية مدهونة تنسب إلى أسقف طليطلية (ق ١٤) عليها الشعارات الملكية نفسها، وهى قطع مجهولة المصدر (لوحة مجمعة ٧١، ٥). وإذا ما كان شارع استبان إيّان قد أطلق عليه قبل ذلك شارع ريال فذلك أمر يتسم بالمنطقية بدرجة ما، لأنه كيف لا يمكن أن يكون لطليطلة قصر أو مقر إقامة ملكى أو أسرة ملكية مثل إشبيلية أو قرطبة أو قرمونة أو توردسيلاس أو أستوديو أو برغش أو ليون؟ سبق أن تحدثنا سلفًا بأن المكان المناسب فى طليطلة ليكون مقرًا ملكيًا هو "الحزام" أو ما يسمى بـ Alficen وهى منطقة محصنة، كما أن الروايات الشفهية تقول بأن كلاً من ألفونسو السادس وألفونسو العاشر كان لهما قصر أو قصور فى تلك البقعة التى فيها دير كونثبثيون فرانشيسكا ومستشفى سانتا كروث، إضافة إلى القصر القائم الذى أقامه كارلوس الخامس لنفسه. فهل كان منزل ميسا مقر إقامة لزوجة أو أبناء أو عشيقات لبدرو الأول أو إنريكى الثانى؟ على أية حال فمن خلال المعلومات المتوفرة لا يبدو أن هذا المنزل كان شكله الخارجى على هيئة حصن فى الأزمنة الخوالى. فهل من المتصور أن صالون منزل ميسا كان مقرًا للجنود وكان مكانًا رسميًا منعزلاً عن المدينة مثلما هو الحال فى المعبد اليهودى صمويل هاليفى تحت الرعاية الملكية؟ لدينا، خلال القرن الثالث عشر، حالتان من حالات الرعاية الملكية

وهى دير سان كليمنتى حيث نجد فى سقفه الرئيسى أسلحة هى الحصون والأسود والصقور الخاصة بمنزل سُوَابيا، وهذا ما أشارت إليه مارتنث كابيرو، والحال نفسه نجده فى الكنيسة المدجنة لسان خوان الأنجيلى دى أوكانيا خلال القرن الثالث عشر حيث نجد الأسود والحصون مرسومة على قواعد الأسقف arrocabe التى تحمل بصمة تقنية البراطيم والجوائز Parynudillo، غير أنه طبقًا للروايات التى يسوقها مؤرخو طليطلة المحليون فإن مدينة طليطلة بصفتها رأس المُلْك منذ الأزمنة القديمة لم يكن لها شعار أو ترس آخر إلا ذلك الذى يخص الملك وهذا ما تؤكده وثيقة ترجع إلى عصر بدرو الأول، وهذا يعتبر بمثابة قاعدة للقول بأن منزل ميسا هو مبنى رسمى للمدينة ربما كان مخصصًا للمجلس على سبيل المثال.

وبالنسبة للزخارف الجصية يمكن أن نستخلص منها ذلك التوجه الأكثر قوة بالنسبة لتأريخ الصالون، فالتقسيمات الثلاثية - عقد وكوتان على الجانبين - للواجهة الداخلية ذات العقد الذى كان يؤدى إلى صحن، هى نفسها التى وصفناها فى ورشة المورو والمنزل المدجن سان خوان دى لا بنتنثيا، وإذا ما كان الأول - حسب اعتقادنا - يرجع إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر، فإن هذه التركيبة من الوحدات كانت منبثقة عن عمارة المنازل والقصور الناصرية بغرناطة ثم استمرت فى سان خوان دى لا بنتنثيا ومنزل ميسا، غير أنه خلال النصف الثانى من ق ١٤ زادت العلاقات بين المدجن الطليطلى والمدجن الإشبيلى فى طليطلة نفسها على حساب التأثيرات الغرناطية التى بدأت خلال الربع الأخير من القرن السابق، وما يبرهن على هذا هو الوحدات الثلاثية التى نجدها فى واجهات كل من منزل أوليا بإشبيلية، حيث الزخارف الجصية الجانبية المجاورة للعقد تقوم فوق زخارف أخرى أصغر مستطيلة وبها عقود ذوات ستائر على الطريقة الموحدية (لوحات مجمعة ٢٣، ٢٤، ٢٥) وهذا هو بالتحديد ما نراه فى واجهات المنزل المدجن سان خوان دى لا بنتنثيا (لوحة مجمعة ٥٦، ١) وصالون ميسا (لوحة مجمعة ٦٩، ١، ٤، ٥)، إضافة إلى أن النوافذ ذوات التشبيكات

والكائنة فوق العقد، تبلغ خمساً، من حيث العدد، بدلاً من ثلاث مثل التى نجدها فى المنزل الإشبيلى وفى منزل ميسا. كذلك نجد بَطْنى العقدين فى الحالتين وفى قصر آل قرطبة بإستجة ينبتان من طبقة زخرفية من الجص بها عقدان صغيران، أو ثلاثة، وكذلك زوجان من الأعمدة الصغيرة (لوحة مجمعة ٧٠، ٦) قد شهدنا هذا النموذج قبل ذلك فى عقد المدخل إلى صالة العدل بقصر إشبيلية (لوحات مجمعة ١٨، ٣ و ٢٠، ٣). نلاحظ أيضًا أن هناك نموذجين من التشبيكات فى النوافذ الطليطلية (صالون ميسا وواجهة صحن التمريض بقصر أيالا دى سانتا إيزابيل لاريال) (لوحة مجمعة ٦٦، ١، ٢) ينبثقان من الواجهات الإشبيلية فى صالة العدل ومنزل أوليا وقصر آل قرطبة بإستجة. وعلى هذا، فطبقًا لهذه التوازيات نرى أن العرفاء الطليطليين الذين عملوا فى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية الذين تركوا فيه بصمة واضحة لأسلوبهم الذى يميل إلى الطبيعية، قد عادوا إلى طليطلة ومعهم مكونات لواجهات مدجنة مأخوذة عن مدينة إشبيلية، والغاية هى تطبيقها على القصور الجديدة التى شيدت خلال الفترة من عصر الملك بدرو الأول وإنريكى الثانى، وكانت إحدى هذه التطبيقات متمثلة فى منزل ميسا، ولم يحدث أن رأينا مثل هذا المثال الذى يتمثل فى التداخل بين مدرستين مختلفتين من حيث النشأة والتكوين الفنى، وجاء هذا خلال فترة زمنية قصيرة وبمبعد عن الفن الناصرى فى الحمراء. وحقيقة الأمر - كما شهدنا - هى أن تأثير إشبيلية فى الفن المدجن الطليطلى يمكن أن يكون قد بدأ فى قصر توردیسياس حيث نجد نموذجًا حاضرًا يتمثل فى العقد المفصص والمدبب، الذى نراه بعد ذلك مباشرة فى صدر معبد الترانستو، ثم يلى ذلك صالون ميسا (لوحة مجمعة ٧٠، ٦) وفى برج للأجراس تابع لدير سانتا أورسولا، كما نجد فى القصر الكائن فى بلد الوليد النموذج الزخرفى نفسه والمتمثل فى عقدة مصحوبة بأسطوانة فى مفتاح العقد المفصص، ويشغل الأسطوانة طبق نجمى منحنى الخطوط نراه متكرراً، بشكل يزيد على الحد، فى بوائك النوافذ التى تعلو العقود فى المعبد

اليهودى الطليطلى، ومنه تنبثق منها الطبقة الزخرفية السفلى فى بطن عقد منزل ميسا (لوحة مجمعة ٧٠، ٦).

وعودة إلى أنماط التوريقات ذات الأسلوب الطبيعى نقول إن صالون ميسا يضم مجموعة متنوعة من الأوراق والثمار وهنا يمكن اعتباره بمثابة القاعدة الأساسية لكل ملامح ذلك التوجه الطبيعى الطليطلى، حيث نجد ورقة السنديان وكذا ثمارها فى طبلات العقد، والإفريز العلوى (لوحة مجمعة ٧٠، ٢، ٤) وورقة الكَرْم بعناقيد العنب والأشكال الأسطوانية المعلقة بأطراف الأغصان فى بطن العقد (لوحة مجمعة ٧٠، ٥، ٦) (قصر سانتا إيزابيل لاريال وقصر السيد بدرو أو قصر آل أيالا) وكذا أوراق من ثلاثة أو خمسة أطراف (لوحة مجمعة ٦٩، ٤ و ٧٠، ٣، ٦، ٧) السعفات الكلاسيكية المزهرة ذات السمات الناصرية التى شهدناها فى معبد سانتا ماريا لابلانكا (لوحة مجمعة ٧٠، ١)، وسعفات أخرى مسننة غرناطية وزهور تقليدية طليطلية مكونة من لفائف مسننة ومتراكبة (لوحة مجمعة ٧٠، ١، ٧) فى معبد الترانستو وقصر سانتا إيزابيل لاريال وسوير تيّث)، وتسهم جميع هذه العناصر الزخرفية ومعها أطراف الأغصان فى إبراز التقابل بين الظل والضوء على الخلفية الزخرفية المكونة من سعفات مدببة تسير على الأسلوب المتكامل، وما كنا نراه فى إفاريز قصر سوير تيّث قد زادت زخارفه بأشكال آدمية وطيور وكان يعكس الخيال على الطريقة الإسلامية انتقل إلى صالون ميسا، وأصبح كأنه سجادة رفيعة الشأن ورائعة الإخراج الفنى، قد شهدنا هذه المناظر الزخرفية النباتية المثيرة على طبقات الجص الناصرى، وانتقلت إلى صالون السفراء بقصر بدرو الأول - المدجن - فى ألكاثار دى إشبيلية، ثم عادت بعد ذلك إلى الحمراء فى عصر محمد الخامس وبدأت فيه أسلوبًا طبيعيًا جديدًا ذا أصول طليطلية، وأخذ يقلدها عرفاء الجص من الإشبيليين فى قصر آل قرطبة بإستجة. وهنا يمكننا أن نقدم، من حيث المبدأ، اللوحة المجمعة رقم ٧٢: A: للنباتات الزخرفية

الطليطلية، :B للنباتات الزخرفية فى الحمراء وهى تعبر عن الزخارف النباتية الجديدة الطبيعية الأكثر شيوعًا فى القصور الطليطلية وفى قصور محمد الخامس بالحمراء.

وبناءً على ما سبق نخرج بنتيجة تقول بأن معبد الترانستو أقيم كجسر بين العمارة الملكية خلال المرحلة الأولى لتورديسياس والقصور الطليطلية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر حيث نرى فيها موجة جديدة من التكوينات الزخرفية والموضوعات الإشبيلية التى تساعدنا على التأريخ للزخارف الجصية فى صالون ميسا ليكون خلال الربع الثالث من القرن المذكور. ويعتبر المعبد اليهودى الطليطلى بمثابة محل الجواهرجى الذى يضم العديد من الأشكال الزخرفية ذات الأصول المختلفة سواء المحلية أو الأندلسية وهى وحدات على أعلى مستوى من الجودة (لوحة مجمعة ٧٢-١) وتضم معينًا جماليًا قادرًا على الكشف عن العديد من النماذج الزخرفية التى جرى تنفيذها فى القصور التى نقوم بدراستها. وحقيقة الأمر هى أن الزخارف الطبيعية فى المعبد اليهودى موجودة فقط فى إفريزين من البلاطة، إضافة إلى بعض الكلاشيهات المنعزلة التى نجدها فى المنصة المخصصة للسيدات (لوحة مجمعة ٧٢، ٤، ٥) ومعنى هذا أن الأسلوب الطبيعى بكامل أركانه نراه فى القصور بدءًا بالصحن الصغير لقصر تورديسياس وصالون ميسا.

وقد وصلت ملامح هذا الأسلوب إلى الإزار الخاص بالسقف الخشبى المقبى، وتمثلت فى أوراق الكرْم وعناقيد العنب، وهذا أمر غير مسبوق فى المدينة، مما يحدو بنا إلى لفت الانتباه إلى الإبداع الفنى الذى أسهم به الفنانون فى هذا العمل (لوحة مجمعة ٧١، ٢، ٣، ٤). عندما ننظر إلى السقف المقبى نجد أنه مغطى **ataujerada** وهى تقنية التى بدأت فى الحمراء، وهو سقف مزخرف بأطباق نجمية من ١٢ طرفًا داخل أشكال مربعة (لوحة مجمعة ٧١، ١، ٣) قد ظهرت هذه الوحدة الزخرفية لأول مرة فى الزخارف الجصية بمنزل العملاق برندة. وأخيرًا أشير إلى أنه خلال السنوات الأخيرة ظهر عقد أو أحد العقود الخاصة بالمدخل إلى صالون ميسا (لوحة مجمعة

٦٩، ٢) وبطنه مزخرف بالجص حيث نجد سعفات مسننة ولفائف مبرمجة مثل تلك التى نراها فى عقد الواجهة الرئيسية لصالون "ورشة المورو" ومع هذا فإن التقنية التى تم التنفيذ بها (جافة وشديدة الالتزام) تشير إلى أن العمل خرج من لدن مدرسة من العرفاء كانت تعمل فى المنزل خلال القرن الخامس عشر عندما جرى إضافة النافدة عند الجزء الخاص بالمنصة عند المدخل. وهذا يبرهن على أن صالون ميسا ظل يتعرض للمزيد من أعمال الزخرفة خلال ذلك القرن الذى يليه حيث نجد زخارف جصية وأسقفًا تضم تروسًا مدهونة تخص آل أيالا وتوجد فى الغرف العليا المجاورة للصالون، إضافة إلى سقف به أطباق نجمية نجده عند المدخل المجاور لشارع استبان إيّان، وبه طبق نجمى من ١٢ محاطة بستة أخرى من ٩ تضم أطرافها موضوعات زخرفية تتعلق بعصر النهضة.

١٠- قصر كورّال السيد دييجو:

كان هناك قصر مهم فى حى يسمى "حيّ الملك" فى إطار معبد ماجدالينا، وهو ليس ببعيد عن الألكاثار، وعادة ما نراه ينسب إلى عصر إنريكى الثانى، ويطلق عيه "كورّال السيد بدرو"، وعلى ما يبدو تعرض القصر لحريق عام ١٤٦٧م. وما بقى من القصر، ويرجع إلى القرن الرابع عشر، هو سراى جميل مربع المساحة (لوحة مجمعة ٧٣، ٤) له سقف مقبى خشبى ذو براطيم وجوائز Parynudillo وقاعدته مثمنة وله بروز خارجى مثمن أيضًا (٧٣، ٥). ويتمثل النموذج الأساسى لسقف هذا السراى فى صالة العدل ألكاثار دى إشبيلية التى تنسبه إلى ألفونسو الحادى عشر أو صالة الأختين فى قصر بهو السباع بالحمراء وكذا المصلى الذهبى فى تورديسياس، هو إذن مبنى مهم فى مكان منعزل وكأنه صالة اجتماعات، أى قبة إسلامية بمعنى الكلمة منقولة إلى طليطلة أى أنها تسير على قواعد العمارة الناصرية ولابد أنها تنسب إلى ملوك أو إلى شخص ملكى، وهى الحالة نفسها التى نجدها فى منزل أوليا بإشبيلية

ذى القبة المدجنة التى تسترعى الانتباه، أضف إلى ما سبق، نجد فى الحائط المواجه لعقد المدخل ثلاث كوّات اختيارية، ربما كانت تحمل بصمات غرناطية، إضافة إلى كوة ثالثة فى الحائط الكائن على يمين الداخل إلى المكان، ومن الخارج نجد الحوائط تضم مداميك من الدبش المصحوب بمداميك من الآجر والزوايا من الآجر، وهو أسلوب البناء الذى رأيناه فى واجهة "قصر الملك السيد بدرو". عند المدخل نجد عقداً كبيراً نصف أسطوانى تعلوه ثلاث نوافذ وهو قصر يعلقن عن وجود واجهة صغيرة مزخرفة بزخارف جصية صوّرها لورنت Laurent قبل ذلك بسنوات كثيرة (لوحة مجمعة ٧٣، ٢، ٦). هذه الواجهة الأخيرة لها وحدات زخرفية وزخارف جصية مرتبطة بالواجهة الجصية لصالون ورشة المورو، رغم أن النوافذ الخمس فى هذا الأخير، أصبحت اليوم ثلاثًا وهذا أمر لم يكن معهوداً حتى ذلك الحين فى طليطلة، وربما كان بتأثير من ألكاثار الإشبيلى، ومن الطبيعى أن تعكس الوحدات الزخرفية تنويعات خاصة بتوجه مدرسة فنية محلية، وربما كان الدافع لهذا، بالنسبة للعرفاء الطليطليين ومعهم الناصريون، هو الخوف من التكرار وبالتالى يحدث تغيير زخرفى من زمن لآخر. وعندما نتأمل الزخارف الجصية نلاحظ وحدات قديمة مثل الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف (لوحة مجمعة ٧٣، ٧) التى نراها فى معبد سانتا ماريا لابلانكا وفى ورشة المورو، يلاحظ أيضًا أن الواجهة محاطة بشريط ضيق به نقوش كتابية كوفية رأيناها فى ورشة المورو معناها الحمد لله والملك لله والصحة من عند الله (لوحة مجمعة ٧٣، ٨) كما تكررت فى مصلى كوربوس كريستى بسان خوستو وهى ترجع إلى عصر متأخر. ومن ورشة المورو أيضًا عناصر زخرفية فى بطن العقد والسعفات المزهرة وأغصان (لوحة مجمعة ٥٩، ١٧-١) شهدناها أيضًا فى الزخارف الجصية فى صحن قصر سوير تيث. واستناداً إلى بعض هذه المقارنات التى قمنا بها ترى مارتنث كابيرو أن سراى "كورّال السيد دييجو" يرجع إلى الربع الثانى من القرن الرابع عشر. ويلاحظ أن السقف المقبى الخشبى (ذا البراطيم والجوائز) Parynudillo

والمكشـوف الهـيكل apeinazado وبه الكُتَل المعـمـرية فى الزوايا ومناطق الانتـقـال المسطحة فى المثمنات المصحوبة بالأطباق النجمية وصُرّة (المصّد) almizate السقف ذات الطبق النجمى المثمن (لوحة مجمعة ٧٣، ١) لها شبه بأسقف الحنيات أو الصالات الكائنة فى أطراف "ورشة المورو"، غير أنه إذا ما أخذنا فى الحسبان عمارة الطابقين خلصنا إلى أن السقف متأثر بسقف صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية التى أقيمت خلال الفترة ١٣٣٠-١٣٤٠م، وهنا يمكن القول بأن السراى الطليطلى هو محصلة الدمج بين العمارة الإشبيلية، بما فى ذلك النوافذ الثلاث، والزخرفة المحلية التى نراها فى ورشة المورو. ومن جانبنا يمكن القول بأن هذا التزاوج بين الأساليب لابد أنه نشأ خلال القرن الرابع عشر، وهنا نشير إلى أن الحائط الكائن أمام المدخل يضم إفريزًا به لفائف من الأغصان والزخارف النباتية ذات الأسلوب الطبيعى، وهى على ما يبدو أوراق السنديان مع وجود ترس فى الوسط غير أن محتواه قد مُحِىَ، ويلاحظ أن الجزء العلوى منه منحنى الخط الهندسى مع وجود تروس أخرى ترجع إلى المائة الرابعة عشرة فى السنوات الأخيرة منها. وهناك نقوش كتابية قوطية ضمن الزخارف الجصية.

كانت هناك تروس فى شريط السقف، وهى لا تكاد ترى فى أيامنا هذه، وقال جونثاليث - سيمانكاس بأن القصر ليست له علاقة بالملك إنريكى الثانى، واستند فى هذا إلى أن المبنى لا يضم أشكال الحصون والأسود التى قال عنها سكستو بارّو إنه رآها فى تلك الصالة الأولى)، وهنا نقول إن المبنى الطليطلى الوحيد الذى يضم تروسًا ملكية هو صالون ميسا. ويرى جونثاليث - سيمانكاس أن التروس التى رآها فى السقف كانت عبارة عن ترس به شريط أحمر وذهبى، أما الآخر فبه ستة طيور صغيرة الحجم على خلفية ذهبية، ومازال هذا الترس يُرى بعض الشىء حتى الآن فى قاعدة السقف الخشبى المقبى. ومن جانبها ترى مارتنث كابيرو أن الترس الأول يمكن أن ينسب لدييجو جارثيا دى طليطلة، وهو رجل موضع ثقة الملك، طبقًا لحوليات

إنريكى الثانى، كما أنه والد أو جد السيد دييجو الذى يحمل الألقاب نفسها (ق ١٥، ١٦) الذى أصبح حتى اليوم جزءًا من مسمى المكان الذى نحن بصدد دراسته. غير أنه كما أسلفنا، تبقى بذرة الشك فيما إذا كان ذلك المبنى مدجنًا وله سمات القبة الإسلامية وبالتالى فهو ملكى، والسند فى هذا القول هو أن المبانٍ السابقة (مثل صالة العدل فى إشبيلية والصالة الذهبية فى تورديسياس) كانت مقار للملك ألفونسو الحادى عشر.

١١- الصحون - صحون كل من دير سانتا كلارا لاريال، وسانتا أورسولا:

دير سانتا كلارا لاريال (لوحة مجمعة ٧٤، ١، ١-١، ٢، ٣):

قمنا بدراسة منازل وقصور ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر، فى الفصل السابق، التى انتقلت خلال الفترة ١٣٦٩-١٣٧٢م إلى المؤسسة التابع لها هذا الدير الفرنسيسكانى، غير أنها تعرضت لإضافات تمت خلال الزمن الذى نتحدث عنه وكذا خلال القرن الخامس عشر، وهى عبارة عن ملاحق مهمة تبرز من بينها الكنيسة وكذا صحن "اللاّورل"، ولهذا الأخير مخطط مربع وهو الخاص بصحون الأديرة وله خمسة عقود حدوية من الآجر، كما أنها مشرشرة ولها طنف، وفى كل واجهة نرى دهليزًا ذا عتب وله دعائم مربعة مشطوفة، وهى تسير فى هذا على الأسلوب الذى عليه صحون القصور التى درسناها. وفوق الدعائم هناك دعائم مستعرضة **Zapatas** من الخشب المشغول وعتب وزخارف بها أطراف دعامات على شكل مقدمة مركب، أما أضلاعها فهى مزخرفة باللفائف أو الخطاطيف وكأنها ميداليات ساقطة من أشرطة، طبقًا لنموذج طليطلى بدأ فى السقف المدجن القديم لسان خوان إيبانخليستا دى أوكانيا (ق ١٣) (٢-١) هذا التراكب من العقود والدهاليز ذوات العتب (سبق أن شهدنا هذا الأخير فى القصور الطليطلية وفى مستشفى أتنثانا دى ألكالا دى إينارس) هو نموذج فريد فى العمارة الطليطلية. وربما انبثقت العقود الحدوية المسننة

وذوات الطنف من تلك البوائك فى المدينة، وهذا ما نستخلصه من صحن صغير، فى كلتا الحالتين، له علاقة بالعمارة الدينية الطليطلية خلال ق ١٢، ١٣، غير أن وجوده فى طليطلة فى صحون الأديرة يجعله يرتبط بالضرورة بصحون الأديرة الأندلسية وأديرة إقليم إكستريما دورا، وهى صحون مصممة على شاكلة صحون المساجد الموحدية (لوحة مجمعة ٧٧: ١ سان أندرس دى طليطلة، ٢: صحن دير سانتا كلارا لاريال دى طليطلة قبل عمليات الرميم، ٣: صحن دير جوادا لوبى بقصر ش، ٤: سانتا كلارا دى بليث - ملقة، ٥: سانتا كلارا دى موجير، ٦: دى رباط بالوس دى موجير، ٧: صحن ماجدالينا فى جيان وهذه الحالة الأخيرة فى جيان هى حالة استثنائية حيث نجد أكتاف الطنف تصل إلى الأرض وهذا نموذج موحدى غير معروف فى طليطلة وفى المدجنات الإشبيلية.

يغطى الدهليز سقف مستو ترى مارتنث كابيرو فى سواتره وجود تروس للراهبتين إينيس وإيزابيل وهما ابنتا إنريكى الثانى سفَاحًا، وعلى ذلك فطبقًا للباحثة نجد أن الصحن يرجع إلى نهاية القرن الرابع عشر، وهذا يتوافق مع وجهة النظر التى قال بها قبل ذلك تورّس بالباس، وعندما نرى الدير من الخارج نجد أن له بوابات حجرية ذوات عتب وأسود رابضة تتوج المقرنصات modillones التى تتوج الدعائم الجانبية لفتحة الباب (لوحة مجمعة ٧٤، ٣) وهى صورة طبق الأصل فى واجهات القصور خلال ذلك العصر.

دير سانتا أورسولا (لوحة مجمعة ٧٤- A، ٤، ٥، ٧، ولوحة ٧٥، و ٧٦) :

هناك وثائق فى الأرشيف التاريخى الوطنى بمدريد نخرج منها بأسماء بعض الرّعاة الذين تبرعوا ببعض المنازل والأراضى الخالية لتأسيس هذا الدير النسائى لجماعة سان أغسطين، الذى تأسس على ما يبدو عام ١٣٦٠م، ويلاحظ أن من بين المتبرعين الراهب دييجو جونثاليث الذى ترك للراهبات خلال ذلك العام كل ما له لبناء

كنيسة الدير (لوحة مجمعة ٧٤-A-3) الأمر الذى يهيىء، من حيث المبدأ، وضع تاريخ له يرجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر حيث الكورس (٤) والصحن الذى أضيف إلى دار العبادة (٢). ويرى سكستو باروّ أن بناء الدير بدأ خلال القرن الثالث عشر وكان المتبرعون الأُول رجلاً يدعى دييجو جونثاليث، وماريا مليندث، وخوان دياس، ثم يأتى بعد ذلك اسم دييجو جونثاليث عام ١٣٦٠م الذى تحدثنا عنه (تم إهداء صورة مخطط الدير من قبل "الدليل الآثارى للتراث المعمارى - دائرة التربية والثقافة - إدارة إقليم قشتالة - لامنشا، وهو مخطط قام برسمه المعمارى د. فرنانديث كاريّون جارثيا و ث. جوتيرّث، وخابير جارثيا ألكاثار و أ. كانو بايّستيرو بمقياس ١/١٠٠٠).

وبالنسبة للكنيسة، التى يبدو أنها كانت مكونة فى البداية من بلاطتين، نلاحظ أن المذبح بارز من الخارج وهو مشيد من الدبش، كما أن النوافذ المدجنة من الآجر ولها عقود ذات طبيعة قديمة. والمدخل الذى يفتح على الشارع له واجهة تسير على النهج الطليطلى (لوحة مجمعة ٧٤، ٥)، وهى تشبه الواجهة المدجنة لواجهة سان أندرس، غير أنها أكثر ثراء، (ق ١٢، ١٣). وعندما ننتقل إلى الصحن **Claustro** الذى قلت مساحته بوضع كورس جديد (٥- A)، نرى أنه اليوم يبدو كأنه مجموعة من الدهاليز الكاملة ذوات الدعائم الملساء المربعة القمة المشطوفة التى تتكئ عليها العقود نصف الأسطوانية الملساء وذات الإزار عند القاعدة وهذا ما نراه كثيراً فى الفن المدجن الإشبيلى (صحن منزل أوليا وقصر آل قرطبة بإستجة) ونراه أيضًا فى صحون الأديرة الأندلسية المتأخرة التى يمكن أن تكون قد استلهمت أعمال المعمارى الذى تولى بناء صحن سانتا أورسولا. وفوق العقود نرى كتلتين من الخشب متراكبتين إحداهما بها زخارف منحوتة عبارة عن مستطيلات وأشكال أسطوانية وأشرطة تضم زهوراً صغيرة، كما تضم الأسطوانات حروفًا عربية كوفية، وأسفل هذه الكتلة نجد أخرى بها عقود صغيرة مكون كل منها من خمسة فصوص، كما أن الأشرطة بها

زهور ويتكرر هذا المشهد فى سقف مطعم دير سان كليمنتى (ق ١٣) (لوحة مجمعة ٧٤، ٤، ٦). هناك كتل خشبية أخرى تحت نافذة بها درابزين من الخشب ذى الإخراج الجيد (لوحة مجمعة ٧٦، ١).

ظهرت فى إحدى دهاليز الصحن آثار عقد جصى، وهو عقد المدخل إلى صالة (لوحات مجمعة ٧٤، ١-A، و ٧٥: ١، ٢، ٣، ٥) ورغم أن العقد جرى ترميمه فقد كان نصف أسطوانى طبلاته مزخرفة بالمعينات التى تضم سعفات ملساء متشابكة، وفى بعضها تم إدماج عقود مفصصة (٥) وهذا نمط غرناطى رأيناه بكل تأكيد فى ورشة المسلم، ويلاحظ فيه وجود زخرفة نباتية ذات ثلاثة أطراف، وهى وحدة منعزلة، غرناطية، موضوعة فى المعينات، قد بدأت فى طليطلة خلال ق ١٣ (معبد سانتا ماريا لابلانكا). وتختلف عن هذه المجموعة من المعينات أخرى نجدها قد غطت الجزء الداخلى للعقد (٢)، (٣) وهى ترتبط بدرجة ما بصالون ورشة المورو وبوحدة أخرى نجدها فى الزخارف الجصية الطليطلية فى المعبد اليهودى بقرطبة. وتأتى إضافة المعينات إلى طبلات العقود وفى الجزء الداخلى للعقد لتصبح نماذج لم تكن مألوفة قبل ذلك فى الزخارف الجصية الطليطلية، وهى، على ما يبدو، من إبداعات المدجنين الإشبيليين، فهذا ما نستخلصه من قصر آل قرطبة بإستجة، كما نراها أيضًا فى عقد هو اليوم أحد مقتنيات المتحف الوطنى للآثار بمدريد، وكان ينسب إلى قصر الملك إنريكى الثانى دى ليون، أضف إلى ذلك وجود نموذج آخر وهو عقد جصى فى سيجوينتا، سوف ندرسه لاحقًا. يبدو أن السمات التى رصدناها لعقد سانتا أورسولا تتوافق مع العقود الأولى من النصف الثانى من ق ١٤، هناك زخارف جصية أخرى (لوحة مجمعة ٧٥، ٤) طليطلية عبارة عن رسم ذى خطوط غائرة أو زخرفة من الآجر، تتآخى مع زخارف أخرى طليطلية متكررة فى مبانٍ أخرى خاصة الأديرة (ق ١٥، ١٦). ويمكن حتى الآن أن نشير إلى وجود عقود مثل ذلك الذى وصفناه، فى منازل أو قصور، وعلينا فى هذا المقام أن نتأمل فيما إذا كانت المنزل قد تحول إلى دير مباشرة،

وكانت الزخارف الجصية ليست سابقة بكثير على النصف الثانى من القرن الرابع عشر، وهذا أمر حدث فى دير سانتا كلارا لاريال أو فى دير سان خوان دى لا بنتنثيا الذى زال من الوجود.

مؤخراً، تم اكتشاف بنية سقف مقبى من البراطيم والجوائز Parynudillo، مع كتل تقوم بدور الحملات تتكئ على كوابيل، ذات شكل مفصص، فى البلاطة الرئيسية للكنيسة (لوحة مجمعة ٧٥، ٦) والسقف مدهون بالكامل، كما أن قاعدة السقف بها زخرفة من المستطيلات المزخرفة بالسعفات وبعض الأغصان إضافة إلى العقود ذوات الفصوص الثلاثة، وبين الكتل Pares نجد أن القصاع بها تروس صغيرة تضم حصوناً وأخرى معسكرات وكأنها مخلب أسد، اللّهم إلا إذا حسبناها جذور أشجار شهدنا مثيلات لها فى مصلى بطليطلة ترجع إلى القرن الخامس عشر، وهنا يجب أن نسترجع إلى الذاكرة وجود أشكال مشابهة فى سقف، كنيسة دى لا سانجرى دى أوندا (قسطلون) (لوحة مجمعة ٧٦، ٢). وتتوافق مكونات بنية هذا السقف مع أخرى طليطلية ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر وبدايات الخامس عشر التى نجدها فى كنيسة سانتا ماريا دى لافوينتى دى وادى الحجارة (لوحة مجمعة ٧٦، ٣) إضافة إلى مبانٍ أخرى مهمة فى ألكالا مثل مستشفى أنتيثانا Antezana، هناك عنصر آخر وهو برج الأجراس الخاص بسانتا أورسولا حيث ترى مارتنث كابيرو أنه يضم عقداً مفصصاً مدبباً من النوع الإشبيلى (لوحة مجمعة ٧٦، ٣-١) وهو نمط غير معروف حتى ذلك الحين فى طليطلة رغم أننا نراه فى تورديسياس فى صورته الحجرية والجصية، وبصورته الجصية فى معبد الترانستو وصالون ميسا.

نجد أمام كنيسة سانتا أورسولا منزلاً له واجهة حجرية رائعة ذات بصمة مدجنة (لوحة مجمعة ٧٦، ٤) وعادة ما يطلق عليه منزل "آل طليطلة"، وجرى ربط هذا المنزل بالدير استناداً إلى وجود دهليز سرّى تحت الأرض يربط بين المبنيين، أضف إلى هذا وجود ترس حجرى معشق فى مذبح الكنيسة، وترى مارتنث كابيرو أنه يرتبط بسمات

ترس ألباريث دى طليطلة الذى يتوسط الواجهة الحجرية للمنزل: هناك ثلاثة أشرطة أفقية وحاشية تضمها (٥) وما يبرهن على تاريخ بناء هذا القصر خلال السنوات الأخيرة من النصف الثانى من القرن الرابع عشر هو المكونات القوطية للواجهة، التى تربطها بواجهة سانتا إيزابيل لاريال، يقع الإفريز فوق عتب المدخل وبه زخرفة تميل إلى الطبيعية واللفائف وأوراق الكرْم فى الطبلة التى نجد فيها ترس التأسيس. ومن المؤكد أن البصمة القوطية الواضحة على الواجهة وما لها من كُرَات مضافة على الكورنيش تعود بالبناء إلى مرحلة متقدمة جداً من القرن الرابع عشر.

١٢- أطلال أخرى مبعثرة لمنازل طليطلية مهمة خلال القرن الرابع عشر:

يلاحظ أنه بالإضافة إلى القصور التى درسناها بزخارفها الجصية المدجنة ذات الأصول العربية، وتلك القصور الأخرى، ذات الأسلوب الزخرفى الذى يميل إلى الطبيعية، التى جرى ضمها إلى الأديرة خلال القرنين ١٤، ١٥ التى نبرز منها كونثبثيون فرانثيسكا، نجد أن طليطلة ضمت أيضاً منازل مدجنة مهمة نبرز من بينها منزل الأرمنى المجاور لدير سان كليمنتى، الذى لم يتبق منه إلا عقد رائع إضافة إلى كتل خشبية رائعة مشغولة بالزخارف النباتية والنقوش العربية. يلاحظ أن بطن العقد به زخارف جصية رائعة عبارة عن مثمنات بها ورود مضلعة وأطباق نجمية من أشرطة من الحبال، وهذا موضوع منبثق بشكل مباشر من بطن عقد صحن بيرخيل فى قصر تورديسياس الذى شهدنا مثيلاً له فى الزخارف الجصية فى ورشة المورو. وتحت هذه الوحدة الزخرفية نجد إفريزاً عريضاً به عبارة "الحمد لله على نعمه" فى وضعين متراكبين، وهذه أيضاً شبيهة بنقش زخرفى فى دهليز تورديسياس والمنزل المدجن سان خوان دى لا بنتنثيا وصحن قصر سوير تيث وقصر جاليانا، وفى العقد نفسه نجد عبارات أخرى مائلة تعبيراً على السعادة والرفاهية. ويمكن أن يرجع تاريخ هذه الزخارف الجصية إلى ما بعد منتصف القرن الرابع عشر بقليل.

ومن المنزل المسمى "تيمبلى" Temple، الذى يقع فى دائرة كنيسة سان ميجل الألتو، خرجت قطعة أثاث جميلة واستقرت فى متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، وهى قطعة يطلق عليها (بوتيكا..) "BoticadelosTemplarios خزانة حرّاس المعبد" (لوحة مجمعة ٧٨، ٢) وفيها يبرز العقد النصف أسطوانى ذو المسننات من الجص والبنيقات المزخرفة بالأغصان المتموجة وأوراق السنديان على الطريقة الطبيعية التى نراها فى القصور التى درسناها. وهناك احتمال فى أن يرجع بناء المنزل الذى كانت به هذه القطعة يرجع بناؤه إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر. هناك بقايا عقد ذى أسلوب مشابه، أصوله مجهولة، يضم مجموعة من اللفائف وأوراق السنديان، كما أن منبت الغصن الرئيسى هو فم أحد الحيوانات المفترسة (٧٨، ٣). غير أن القطعة الأكثر أهمية هى عقد يطلق عليه عقد الاسقف وقد عثر عليه فى منزل خاص فى "نزلة سان خوستو J.،Bajada de S، (لوحة مجمعة ٧٨، ١)، وهو نصف أسطوانى، مرتفعة درجة الانحناء فيه ومحاط بالمسننات، ويوجد فوقه معانقًا طنف به نقوش كتابية قوطية. كما يوجد به تكوين Pitomorfa نموذجى على خلفية أغصان كبيرة ملتوية تخرج منها أوراق وتشغل المكان أشكال آدمية لتسعة أشخاص جالسة فى وضع مرتب ومتواز، وهى على ما يبدو وصيفات، ماعدا الشكل الخاص بالشخصية الموجودة فى المركز وكذا التى توجد أسفل التكوين من الجانبين وتحملان دفوفًا، ويلاحظ أن اللفائف السفلى فى الأطراف يوجد بها اثنان من الطيور مرفوعة الأعناق. وربما كان هذا التكوين الفنى تقليداً لشجرة العائلة القوطية التى نجدها فى واجهات الكاتدرائيات (شجرة العائلة الخاصة بالعذراء على طبلة عقد بوابة الأسود فى كاتدرائية طليطلة) وكذلك فى منمنمات غالية، وعلى أية حال نحن أمام رؤية مسيحية للإفاريز الإسلامية المهمة مثل قصر سوير تيّث. وتحت النقوش القوطية فى الإطارنجد التروس الزخرفية المعهودة، ولابد أن العقد ينسب إلى أحد المنازل المهمة خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر.

هناك قطعة أخرى تدخل فى هذا الإطار التاريخى والفنى وهى عقد ضريح بكنيسة سان أندرس (لوحة مجمعة ٧٩) حيث نجد فيها شاهد القبر الذى يرجع إلى عام ١٣٠٥م، رغم أنه لا يبدو فى توافق مع الزخارف الجصية التى ترتبط بقوة بما نجده فى معبد الترانستو (لوحة مجمعة ٧٩ A) وصالون ميسا وباقى القصور التى درسناها خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، وتتكرر حالة كنيسة سان أندرس هذه فى مصلى كوربوس كريستى بكنيسة سان خوستو حيث نجد شاهد قبر مؤرخًا بعام ١٢٦٠م وقد درسها جونثاليث سيمانكاس، بينما الزخارف الجصية تنسب بوضوح إلى القرن الخامس عشر. أما الوحدات الزخرفية الخلفية للعقد فهى تضم الأشكال الآدمية فى وضع الجلوس وخلفيتها شبكة من الأغصان فى تبادل مع وريقات ذات ثلاثة فصوص، ويبلغ عدد هذه المجموعات اثنتا عشرة، وربما كان ذلك نوعًا من الرمزية المسيحية، ويوجد فى دار العبادة هذه قبتان أصليتان من الجص لهما شريط من المقرنصات (انظر الفصل الثامن، لوحة مجمعة ٣٢، ٢).

١٣- قصر فوينساليدا:

يقع إلى جوار القديس خوسيه، وهو معبد مدجن يرجع إلى ق ١٤، وقد أقامه بدرو لوبث دى أيالا ابن حاكم قشتالة بيرولوبث دى أيالا والسيدة ليونور دى جوثمان والسيد فوينساليدا والقائد الأعلى لطليطلة وكذا الموجه لها، ويرى كونت كاسال أنه أنفق ١٥٠ مجموعة من وحدات العملة "المرابطى"، تلقاها من الملك، لهذه الغاية عام ١٤١١م. ويلاحظ وجود الترس الخاص بالمؤسس (الذئب الواقف الخاص بآل أيالا) وكذا الترس الخاص بالزوجة السيدة إلبيرا دى كاستانيادا وهو الذى اكتشفته مارتنث كابيرو فى طبلة عقد الواجهة الحجرية للقصر (لوحة مجمعة ٨٠، ٣، ٤، ٥). ويلاحظ أن الواجهة الخارجية مشيدة من الكتل الحجرية فى الجزء السفلى، ثم يلى ذلك قطاع من الدبش مصحوب بمداميك من الآجر، ويبلغ ارتفاع القطاع المشيد من الدبش

ضعف ما عليه القطاع نفسه فى القصور التى ترجع إلى القرن الرابع عشر. وبالنسبة للواجهة الحجرية (لوحة مجمعة ٨٠، ٣) فهى صورة طبق الأصل ولكن مصغّرة لقصر الملك السيد بدرو مع إضافة أسدين على جانبى العتب الأملس للبوابة وشكلين لرجل يعيش فى البرارى ويمتطى صهوة حصان يركض فى طبلتى العقد المدبب العلوى. ويلاحظ أن وجود مثل هذه الشخصية الأسطورية فى عمارة المنازل والقصور أصبح أمرًا ملحوظًا فى الزخارف الجصية المدجنة فى قصر بدرو الأول وفى الرسومات التى توجد فى واحدة من القباب الصغيرة بصالة العدل بقصر بهو السباع بالحمراء.

هناك صحن رئيسى مستطيل يعد بمثابة النواة الرئيسية لمخطط القصر (١) وللصحن دهاليز فى طابقين وكلها ذات عتب إضافة إلى الدعائم المربعة المشطوفة المشيدة وذوات ما يشبه تيجان الأعمدة المصحوبة برءوس آدمية عند القاعدة، أما فى الوسط فنجد أسلحة المؤسسين (٢) وفوق الدعائم هناك دعائم مستعرضة Zapatas من الخشب مفصصة وعتب من المادة الخام نفسها ورفرف أو كورنيش، وهى عناصر شديدة التطور مقارنة لها برفارف القرن الرابع عشر. وهناك صورة قديمة التقطها كونت كاسال، أول من درس القصر، نلاحظ فيها شكل الصحن قبل عملية الترميم، حيث نلاحظ بقايا الفرندة الخشبية فى الدهليز العلوى (لوحة مجمعة ٨١، ١) وحتى نعرف المزيد عن الشكل الأولىّ لهذه الدهاليز يمكننا الاستعانة بما نراه منها فى مستشفى أنتيثانا فى ألكالا دى إينارس (لوحة مجمعة ٨٠: ٦، ٦-١) وهو مبنى أقيم خلال الفترة نفسها، وكذا قصر جوتير دى كارديناس دى أوكانيا الذى سوف ندرسه لاحقًا. ويلاحظ أن كلاً من المنزل الذى فى ألكالا دى إينارس وقصر فوينساليدا يتوافقان فى أن المسافات بين الأعمدة الرئيسية فى الأضلاع الأربعة للصحن أكبر مما هو معهود وهذا نموذج تجديدى فى طليطلة، ولابد أنه جاء أساسًا من صحون الحمراء مرورًا بالصحون المدجنة الإشبيلية (صحن الوصيفات وصحن منزل أوليا).

وحول الصحن نجد الصالات التى تصطف بشكل فيه نوع من التوازى (لوحة مجمعة ٨٠: ١) ١: صالة التشريفات فى الصدر المقابل للواجهة المطلة على الشارع، ٢: صالون آخر شبه مربع apaisado فى الضلع الأيسر، وفى الضلع رقم ٣ نجد السلم الخاص بالتشريفات الذى يبدو على شكل حرف U وله درابزين رائع قوطى، وسقف خشبى مقبى يسترعى الانتباه، متبع فيه تنفيذه بالبراطيم والجوائز Parynudillo وهو اليوم فى المتحف الوطنى للفنون الزخرفية بمدريد، أما الضلع الرابع فنجد فيه الدهليز أو المدخل المؤدى إلى الصحن وهو مدخل ذو انحناء بسيط من خلال سلم منحدر بشكل ملحوظ. وسلم التشريفات مأخوذ من العمارة القوطية وهو أحد التجديدات المعمارية التى يجب أن نبرزها فى هذا القصر، وهو نموذج لسلالم أخرى مهمة فى قصور عائلة كارديناس دى أوكانيا وعائلة توريخّوس، ثم انتقلت هذه السلالم ومعها المزيد من البذخ المعمارى إلى عمارة عصر النهضة الطليطلية والإشبيلية خلال القرن السادس عشر. واستناداً إلى هذا الصحن البسيط والفريد فى آن، حيث يجسد الحياة المدنية الطليطلية خلال العصور الوسطى، يمكن أن نتكهن ما الذى ستكون عليه الصحون التى زالت من الوجود والخاصة بصالون ورشة المورو وصالون منزل ميسا. ويلاحظ أن العقود الكبرى الخاصة بواجهات هذين المبنيين من الداخل والكوات على الجانبين مازالت ترى فى صالون التشريفات فى فوينساليدا وتتوافق مع الفواصل بين الأعمدة المتعلقة بمركز الدهاليز.

من هنا أخذ الاهتمام يزداد بمبنى بدرو لوبث دى أيالا، وهو مقر الإقامة – خلال العصور الوسطى – لكن له منظور مستقبلى، وكذلك الزخارف الجصية التى لم تظهر فى المكان الذى هى فيه الآن، وبذلك يمكن القول بأنه يرجع إلى القرن السابق، ويحدث هذا من خلال ما نراه من جزازات من الزخارف الجصية الموجودة بمتحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة ٨١: ٢) وهى قطع تنسب إلى القصر وتوجد بها التوريقات نفسها ذات الأسلوب الطبيعى والنقوش الكتابية القوطية والحلقات التى توجد فى

الأغصان ورءوس الطواويس التى جرت دراستها فى القصور التى ترجع إلى ق ١٤، تتكرر هذه الحلقات، التى نجدها فى قصر سانتا إيزابيل لاريال، فى إفريز رائع من الزخارف الجصية فى صالون التشريفات فى فوينساليدا (لوحة مجمعة ٨٠: ٨) حيث توجد أوراق فى مجموعات من ثلاثة فى وضع عادى ومقلوب، داخل مجموعة من الأغصان التى تنبت من جذع مركزى تمسك به يد، وهى تفاصيل مأخوذة من الإفاريز العليا فى معبد الترانستو. وفى الصالون (٢) نجد عقد نافذة جيد الإخراج قوطية مسايرة للزمن الجديد، أما الإطار فهو طنف مزخرف باللفائف والأوراق ذوات الأسلوب الطبيعى مع وجود اليد التى تقبض على الجذع (لوحة مجمعة ٨٠: ٧) وينتهى المسار الطويل للأسلوب الطبيعى الطليطلى على الحوائط خلال العصور الوسطى. ومع هذا ففى بعض الصالات مازلنا نرى بعض الأسقف المستوية التى تضم زخرفة مدهونة نرى فيها بعض التروس ومن بينها تروس آل أيالا وآل كاستانيا داس. وسيراً على نموذج قصر آل قرطبة بإستجة، هناك أسباب عملية معمارية تتضح بوجود الأسقف المستوية فى صالات الطابق السفلى، أما الأسقف المقبية من الخشب بتقنية البراطيم والجوائز Parynudillo فهى فى الطابق العلوى، وهو نمط معمارى مطبق فى قصور آل كارديناس دى أوكانيا وتريخوس ومنزل فى أوكانيا يتبع جماعة سانتياجو أو قصر الفيلة الطليطلية مونتالبان.

وخلال عصر خوان الثانى وإيزابيل وفرناندو جرت هناك مزاوجة بين العمارة الغرناطية المدنية وكذا الإشبيلية وتضاءل، بشكل تدريجى، الاهتمام بالزخرفة الطبيعية الطليطلية، حيث أفسح المجال للأسلوب القوطى الذى أخذ يقفز قفزات قوية. ومع وصول الملوك الكاثوليك وعمارتهم التى تعتبر أسرة جوتير كارديناس رائدتها (حيث كان هذا الأخير ذا دور مهم فى المعارك مع غرناطة) أخذ فن العصور الوسطى الذى نراه فى قصر فوينساليدا يتزحزح ليعطى الفرصة أمام الأسلوب الإيزابيلى الجيد الذى يجمع بين الأرستقراطية والشعبية، وهو أسلوب يستخدم الدبش والآجر والجص

والأسقف المستوية والمقبية ذات تقنية البراطيم والجوائز Parynudillo، وواصل هذا التوجه حياته تحت إشراف الكاردينال ثيسنيروس وساندته توجهات عصر النهضة فى مرحلته البلاتيرية.

وخارج هذا المسار الذى يمكن أن يطلق عليه المسار الرسمى يجب أن ندرس فى العمارة الطليطلية ما يطلق عليه قصر الكونت استبان (لوحة مجمعة ٨١: ٤) الذى لم يتبق منه إلا عقد من الجص يحيط به طنف، كما أن بطن العقد مزخرف بالسعفات المزهرة ذات الأسلوب المتكامل الموروث عن الموحدين، وقد كان مثالاً يحتذى فى معظم عقود القصور المدجنة الإشبيلية، التى جاء منها هذا النموذج من العقود الطليطلية التى تحدو بنا، بما لها من أصالة وتقنية مهمة، إلى التفكير فيما إذا كان ذلك عملاً حديثًا، إذ ليس من السهل أن نتابع من خلاله تطور الزخارف الجصية الطليطلية خلال العصور الوسطى. وعلى أية حال فلكى نقبل بالعقد المذكور كما هو علينا أن نعود إلى الأعمال المدجنة خلال القرن السادس عشر، ومنها، على سبيل المثال، الواجهة الجصية للدهليز الذى يسبق الصالة الكبرى capitulan فى كاتدرائية طليطلة، أو واجهة مصلى "أنونثياثيون" (البشارة) فى كاتدرائية سيجوينثا. كما نجد فى إشبيلية نماذج للمدجنات المتأخرة مثل بيلاتوس وقصور آل بينيدو إى إيبارًا. هذه القفزة نفسها هى السبب وراء النقوش الكتابية التى نراها فى الجزء العلوى من الطنف الذى قرأ فيه أمادور دى لوس ريوس "العذراء مريم! الأم التى تقودنى نسألك الخير!.

١٤- أرضيات طليطلية من الزليج المزجج (ق ١٥، ١٦):

بلغ زليج الأرضيات الطليطلى أَوْجَهُ بين نهاية ق ١٥ وبداية ١٦ فى عصر الكاردينال ثيسنيروس هناك جرى وضع أرضيات رائعة أطلق عليها سجاد من الزليج، وبقى لنا منها نماذج رائعة فى كل من دير سان كليمنتى، وسانتاتو دومنجو القديم،

وسانتو دومنجو الريال، وكان فى دير سان خوان دى لا بنتنثيا، الذى زال من الوجود الذى كان قد أسسه الكاردينال ثيسنيروس، عينات متنوعة من هذه الأرضيات درسها جومث مينور (لوحة مجمعة ٨١-١) وزليج مزجج متفرق من سجاجيد كانت فى بعض مبانٍ ألكالا دى إينارس لها صلة بالكاردينال المذكور، وهى العقد الأسقفى وقاعة الاجتماعات الخاصة بالجامعة. نجد فيها كلها الطبق النجمى من ١٦ طرفًا والمحاط بثمانية أطباق من ثمانية أطراف كل واحد منها، وقد بدأ هذا الشكل، كما شهدنا فى الفصل الخامس من الكتابة، فى صالة الأختين، بالحمراء.

أوكانيـا :

١٥- قصر جوتير دى كارديناس :

تتركز عمارة القرن الخامس عشر الطليطلية فى إسهام السيد جوتير دى كاردينا قبل حصوله على لقب سيد ماكيدا Maqueda الذى ظل كذلك لمن يخلفونه من أسرته، وكانت منازلهم مقامة فى بلدة تورّيخوس وفى طليطلة وحصن إلتش . ثم كان ولاء السيد جوتير، الذى تزوج بالسيدة تيريسا إنريكث، الشهيرة "بمجنونة سكرامنتو"، للملوك الكاثوليك سببًا فى توليه منصب الحاكم العام لإقليم ليون، وكونه عضوًا فى جماعة سانتياجو، وعينه فى منصب كبير المحاسبين، وهو المنصب الذى شغله عندما حضر عام ١٤٨٧م لتنفيذ أمر ملكى لإنقاذ بعض المسلمين فى ملقة ومعالجة أمور الاستسلام مع القائد الإسلامى لباثا Baza، واسمه مسجل فى وثيقة تسليم غرناطة. توفى هذا الرجل عام ١٥٠٢م، ويُرى تمثاله الراقد ومعه زوجة فى أضرحة من الرخام محمولة على اثنى عشر أسدًا فى دير تابع للفرنسيسكان فى تورّيخوس.

أمر هذا الرجل بأن يقام فى أوكانيا قصر قوطى - مدجن (لوحة مجمعة ٨٢، ١) وذلك بعد سنوات من إقامة قصر فوينساليدا دى طليطلة وقبل إقامة قصر تورّيخوس،

الذى زال من الوجود، وقد انتقلت إليه الأسرة عندما أصبح على رأس الحكم فى مقاطعة ماكيدا (دوق ماكيدا) وهو اللقب الذى ظل لصيقًا بالسيد جوتير ابتداء من عام ١٤٨٢م. وحول وجود منزل أو قصر للأسرة فى طليطلة نعرف أن السيد برناردينو دى كارديناس، الدوق الثالث لماكيدا، كان له منزل فى كنيسة سان مارتين، حيث كان الحاكم أو القائد الأعلى للمدينة ومن هنا كان من حقه إقامة التماثيل الخاصة بالصلوات السيد جوتير وزوجه فى مصلى عذراء دى لا أنتجوا بالكاتدرائية الطليطلية. وفى متحف طليطلة هناك بعض القطع الخاصة بقصاع السقف وبها الذئاب والمحارات المقلوبة الخاصة بالقديس سانتياجو، التى ربما ترجع إلى منزل سان مارتين. ويلاحظ أن الذئاب التى ترمز لآل كارديناس ومعها الحصون، وكذا الأسد الذى هو شعار السيدة خوانا إنريكث، قائمة فى كل مكان حيث توجد الزخارف الجصية والأسقف فى قصر أوكانيا. هذا المنزل "الذى كان من المعتاد أن يعيش فيه اشخاص ملكيّون من الذين يفدون إلى أوكانيا" نراه وقد رُسِمَ جزئيًا على يد باثيريسا وباليريانو بيكر عندما كان منزلاً مهجورًا، كما أنه على زماننا نرى أن تورس بالباس قال بأن المنزل زال من الوجود بناء على معلومات خاطئة تلقاها. وقد نشرنا بحثًا منه عام ١٩٦٤م مصحوبًا ببعض الرسوم، الأمر الذى ساعد على خروجه من دائر النسيان والإهمال، ثم أعيد بناؤه بعد ذلك بقليل.

يتسم مخطط المبنى بأنه بين التربيع والاستطالة، فله صحن واسع طول ضلعه ٨٥،١٧م، كما توجد دهاليز أربعة ذوات عتب مزدوج والدعائم ذات شكل مثمن، من الآجر والجص، والفراغات بينها منتظمة (٣، ٤، ١١). كما يلاحظ أن المثمنات بها انحناءات مشكلة ما يشبه الأسافين ذات المحارات المنحوتة والموجودة فوق الأطواق الجصية ممهدة بذلك لما يشبه التيجان المكعبة المصحوبة بالتروس المنحوتة الخاصة بالمؤسسين، وهذا مماثل تمامًا لما نراه فى تيجان قصر فوينساليدا بطليطلة، الذى نسخت منه الدعامات المستعرضة Zapatas والعتب والرفارف فى جميع الدهاليز

السفلى والعليا. وفى هذا الصحن (ومعه ذلك الذى يشبهه معماريًا وهو صحن منزل جماعة سانتياجو فى البلدة نفسها) نلاحظ اختفاء الفُرَج بين الأعمدة المركزية فى فوينساليدا، وهذا نتيجة التغير الفنى الذى طرأ على العمارة الطليطلية الخاصة بالنبلاء الجدد وذات السمة الإيزابيلية التى أضفاها الفن القوطى، وهو أسلوب – الإيزابيلى – يختلط بالمدجن التقليدى من حيث مواد البناء من آجر وجص وخشب. نلاحظ وجود الحجارة فقط فى الواجهات، مثل واجهات قصور أوكانيا (٧، ٩) وقصر توريّخوس (١٢) وهذا بعيد عن تلك المبانٍ التى درسناها فى طليطلة خلال القرن الرابع عشر وعن فوينساليدا، حيث انتقلت تلك الواجهات إلى الفن القوطى الإيزابيلى بعقودها الموتورة Carpanel والمستدقة الرأس Conopial إضافة إلى الكُرَات، وهذا سير على القواعد التى فُرضت فى طليطلة على يد خوان جواس ولوس إيجاس. وينسب ألكاراتى إلى أنطون إيجاس واجهة قصر توريخوس، غير أننا إذا ما أردنا أن نرى موضع انتصار الأسلوب القوطى بوضوح نجده فى سلالم التشريفات، مثل سلالم أوكانيا، التى جاءت متأثرة بسلالم قصر فوينساليدا حيث نرى درابزينها من الحجر الأسود المزخرف بالكوّات. وقد اختفى السقف، غير أنه استنادًا على ما بقى من أسقف صالات الطابق الثانى يمكن القول بأنه كان ممتازًا مثل ذلك الذى نراه فى أسقف سلالم قصر فوينساليدا، وتوريخوس.

تصطف الغرف حول الصحن المستطيل، مربعة فى ثلاثة جوانب، أما المربعة تمامًا فهى التى فى الزوايا ولها أسقف مستوية جميلة. أما غرف الطابق الثانى فهى مستطيلة ولها سقف مقبى طراز (البراطيم والجوائز) Parynudillo مع وجود كتل خشبية تقوم بدور الحمالات لدعمها، وهناك أسقف أخرى ذات بنية Casetones على الطريقة الرومانية لكن الزخارف قوطية. كما أن دهاليز الصحن ذوات أسقف مستوية، وفى إحدى زوايا غرفة فى الطابق الثانى نجد السقف الأبرز والأهم فى القصر وهو ذهبى اللون بالكامل وله كمرات صغيرة متشابكة مكونة أشكالاً سداسية ومثلثات

تشغلها أطباق نجمية من ثمانية أطراف (١٠)، ومازال إطار السقف يتضمن نقوشًا عربية كوفية رائعة الإخراج قرأها جايًا نجوس وجاء فيها "لا إله إلا الله محمد رسول الله" وهذا أثر واضح على الكرّ والفرّ الذى كان يقوم به السيد جوتير فى أراضى غرناطة. وهناك احتمال كبير فى أن غنائم حرب الاسترداد حلّت بمنازله فى توريخوّس من خلال قطع جميلة من الرخام الناصرى حيث نجد moqabriya ولوحة عليها نقوش كتابية عربية إضافة إلى تيجان أعمدة ترجع إلى عصر الخلافة، حيث جرى إعادة استخدام بعضها فى الواجهة الرئيسية "لـ. كوليخياتا" هذه البلدة التى أقيمت برعاية زوجه "مجنونة ساكرامنتو".

كانت النجارة المدجنة تمر بأزهى عصورها فى تلك الفترة، غير أن الزخارف الجصية داخل المنازل والأديرة الطليطلية أصابها التدهور واتسمت بالروتينية واقتصر وجودها على الواجهات الصغيرة مع عقود ذات انحناء مفتوح أو تكاد تكون ذوات عتب يحيط بها طنف (٨)، وهى فى أغلبها قوطية مع وجود الفتحات فى السقف Claraboya، وأحيانًا ما نراها محاطة بالإطار الخاص بالفرنسيسكان وهو عبارة عن ضفيرة بسيطة، وواجهات يمكن العثور عليها فى قصر حصن إسكالونا السيد ألبارو دى لونا، ومنزل فى أوكانيا تابع لجماعة سانتياجو وقصر فى توريّخوس. غير أن هناك القليل جداً منها تضم زخارف هندسية مدجنة هى اليوم ذوات خطوط غائرة، حيث نرى بعضها مصاحبة للعتب ذى السنجات نصف الأسطوانية، فى أوكانيا نجد رقم (٢) الخاص بالمدخل إلى الصحن، أما (٥)، (٦) فهما فى ظهر القصر.

ومن يشاهدون هذا القصر ذا المدخل من ميدان "الدوق" يجدوا واجهة كبيرة تتسم بالتقشف (٩) كما أن البناء من الحجر والمدخل يكاد يكون فى إحدى الزوايا مثلما هو الحال فى قصر فوينساليدا حيث نراها مشيدة بأشرطة عريضة من الدبش تبلغ ما يقرب من متر ارتفاعًا ومصحوبة بمداميك من الآجر، وبها نوافذ لكل واحد من الطابقين، وهى نوافذ ذوات عتب فى الطابق السفلى، وذوات عقود منفرجة فى الطابق

العلوى، ويوجد في إحدى الزوايا برج صغير بارز من حيث الارتفاع كأنه نوع من التشريف وتحته ذلك السقف الجميل ذو اللون الذهبى والنقوش الكتابية العربية. هذا الصنف من الأبراج المطموسة، الرمزية التى نراها فى المنازل الأندلسية (إقليم الأندلس) خلال العصر نفسه، مزخرفة ببلكونات (قصر موندراجون فى رندة) ونراها أيضًا فى منزل جماعة سانتياجو فى أوكانيا، وهما برجان فى الواجهة الرئيسية. وطبقًا لريبولس، كانت هناك أربعة أبراج فى قصر توريخوس بمعدل واحد فى كل زاوية لكنها ليست بارزة عن المخطط، وكان أحدها يطلق عليه برج التكريم، طبقًا لما ورد فى كتاب "علاقات فيليب الثانى"، وعلى ما يبدو كانت هذه الأبراج أمرًا معتادًا فى المنازل القشتالية ذات الأهمية، ثم جرى تقليدها فى القصر الأسقفى فى ألكالا دى إينارس الذى قام الكاردينال ثيسنيروس بإدخال تعديلات عليه، ثم انتقلت إلى قصر كارلوس الخامس بطليطلة. وختامًا نقول إن قصور آل كارديناس ترتبط فيما بينها بالبساطة التى لا تخلو من مسحة مدجنة شعبية (طليطلية) وعمارة قوطية، ورغم أن المسحة الأولى كانت قوية فإنها كانت فى مرحلة الأفول، وعاش فى هذه القصور المجتمع الإيزابيلى فى لحظات تتسم بالاستيلاء على كثير من الأراضى.

ألكالا دى إينارس:

١٦- القصر الأسقفى:

تمكن أسقف طليطلة السيد برناردو (عام ١١١٨م) من الاستيلاء على حصن القلعة من العرب وهو مبنى مشيد على ضفاف نهر إينارس، وبعد ذلك بسنوات وهب ألفونسو السابع للكنيسة الطليطلية وللأسقف السيد رايموندو جميع مكونات القلعة الإسلامية التى ستعرف فيما بعد باسم "القلعة القديمة". وعندما أصبح الأسقف رودريجو خيمنث دى راد مالكا لهذه الأرض أمر بنقل السكان المسيحيين الذين كانوا يقيمون بالجوار إلى داخل الحصن العربى حيث نجد اليوم بلدة ألكالا دى إينارس.

توضح كل هذه السوابق السبب فى وجود هذه البلدة كمكان يسيطر عليه الأساقفة، وأصبحت مرتبطة بطليطلة حتى من الناحية الفنية. وإلى خيمنث دى رادا مؤسس القصر الأسقفى بطليطلة إلى جوار الكاتدرائية، تنسب المنازل الكنسية الأولى الكائنة بالقرب من كنيسة سان خوستو وباستور حُمَاة المدينة. ولابد أن هذا المكان شهد إقامة قصر الأسقف، وهو منزل محصن ذو أبراج على ما يبدو، وفيه – أى المكان – تكاثرت المبانٍ التابعة للأساقفة (بدرو تينوريو وخوان دى كونتريراس، وكارّيو وثيسنيروس وفونسيكا) فى القطاع الخاص بالسور الكبير ذى الأبراج الحربية الذى أسسه تينوريو (لوحة مجمعة ٨٣، صفر) حيث مازال هناك حتى الآن برج يحمل ذلك الاسم وكذلك الترس الحربى الخاص به (١٣). ونتيجة للكثير من أعمال التعديل والترميم حدث دمج بين طرائق البناء والزخرفة المدجنة والقوطية وعصر النهضة خلال عهد كل من ثيسنيروس وفونسيكا، وكان هذا الأخير الذى أمر ببناء القصر المنيف الذى تضم واجهته برجين على الجانبين بارزين سواء فى المخطط أو الارتفاع (١ صحن ١). وتعرض كل شىء للدمار نتيجة لحريق هائل شب فى المكان عام ١٩٣٩م. وقد قام فريق المهندس المعمارى كارلوس كليمنت – جامعة كمبلوتنسى – بإعداد مجسّم رائع أوضح فيه جميع المنازل أو مبانٍ القصر (٢).

وسيراً على الترتيب التاريخى نقول بأن القصر الذى يعرف به المكان بدأ مع بناء صالة منيفة لاجتماعات الأساقفة وهى ذات مخطط مستطيل (٤٦×٨،٥٠م) وكانت فى المركز الرئيسى الملكى للصحن ١ (٣، ٤، ٥) ثم يعقب ذلك البرج المسمى برج بدرو تينوريو، وينسب بناؤه إلى الأسقف خوان دى كونتريراس الذى جاء بعده كارّيو، خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر، حيث نلاحظ أن تروسه تتكرر على الحجر (١٤) إضافة لتلك التى نجدها فى تبادل مع الشعارات الملكية فى السقف المقبى الرائع من البراطيم والجوائز **Parynudillo** المدعوم بأزواج من الحمالات على الطريقة الطليطلية الصرفة، وهو سقف يوصف بأنه درّة النجارة المدجنة مع سقف كنيسة

قصر توردیسیاس خلال الفترة نفسها. تضم دهاناته الزخرفية موضوعات هی التوريقات القوطية (٨) وجرى إحلال صالة مستطيلة محل الصالون، تأسست على يد بدرو تينوريو لتكون كنيسة أو مصلى خاصًا. كانت الواجهة التى تطل على ميدان برنارداس مشيدة - فى البداية - من شريط من الطابية نرى بها آثار السقّالات، وبها نوافذ حجرية ذات طراز قوطى، بعضها رسمه استريت Stree، (١٢) وكان هذا قبل ترميمها خلال القرن الماضى بوقت طويل (١١)، ورغم أن الصالون، الذى أختفت منه اليوم الزخارف الجصية والسقف، كان قد جرى ترميمه عام ١٨٧٨م فإن الكثير من النوافذ بالداخل - طبقًا لرسوم سابقة على الحريق - كانت ذوات واجهات وعقود نصف أسطوانية وعقود موتورة بها زخارف جصية رائعة ذات بصمة قوطية مصحوبة ببعض اللمحات المدجنة ابنة القرن الخامس عشر، وهى معينات وعقود صغيرة مطموسة ومتعددة الخطوط وقطاعات متراكبة بها أطباق نجمية من ثمانية وستة عشر طرفًا وبعض المقرنصات (٦)، (٧)، (٨)، (٩)، (١٠). وحتى نتمكن من تقييم هذه الزخارف الجصية من الضرورى أن نرجع إلى تلك الخاصة بمصلى Oidor فى ألكالا الذى يرجع إلى العصر نفسه. نكاد نعرف عن الصالون الأسقفى كل شىء وذلك من خلال صور قديمة ومخطط ذى مسقط رأسى نشر عام ١٩٤٤م على يد المعمارى البارع جارثيا بابلوس عندما أخذ يبرد رماد الحريق الذى وقع عام ١٩٣٩ (٥). وندين بأفضل مخطط موضوع للصالون إلى المعمارى أوركيخو (١٨٦٩م) حيث يوجد مع مخططات وضعها آخرون فى الفهرس المركزى العام فى ألكالا دى إينارس، والاحتمال كبير فى أن هذه الصالة المخصصة لاجتماعات الأساقفة كانت على شاكلة ما نجده فى القصر الأسقفى فى طليطلة، استنادًا إلى ما قام به سكستو بارّو وجونثاليث - سيمانكاس من وصف هذه الأخيرة ورسومها.

ثم جاء كل من فونسيكا وثيسنيروس ووضعا فى الصحن (١) قصرهما وربطوه بصالون اجتماعات الأساقفة من خلال غرف توجد فى الجناح الداخلى، وبناء على ذلك

تكوّن صحن آخر عادة ما يسمى "صحن الأسلحة" (١-٢). كان القصر بكامله يحمل سمات عصر النهضة، والصحن مستطيل وله أربع بوائك مزدوجة من الأعمدة، ويبرز الذى يسير على هدى النموذج الذى شهدناه فى القصر الطليطلى فوينساليدا وقصر آل كارديناس فى أوكانيا. وهناك كان المبنى المسمى "صالون السيد دييجو" الذى شيده ثيسنيروس وكان له سقف رائع مدجن، زخارفه بلاتيرية الأمر الذى يذكرنا بزخارف "صالة كابيتولار" (الصالة الكبرى) بكاتدرائية طليطلة، وختامًا نقول إن لدينا الآن الفراغات الخاصة بالمنزل الأسقفى القديم فى ألكالا، حيث نجد ميدان السلاح شبه مفتوح للجمهور، وإلى يمينه صالون الاجتماعات (مجمع الأساقفة)، أما من الجهة اليسرى فهنا فضاء صحن الأعمدة دى فونسيكا، وإذا ما استثنينا الألكاثار الإشبيلى قلنا إن هذا هو الفضاء الوحيد - وربما ينضم إليه قصر سِنْترا فى البرتغال - الذى كان تاريخه عبارة عن سلسلة طويلة من الحلقات، الواحدة تلو الأخرى، ومن الأساليب المدجنة، والقوطية والإيزابيلية، التى تحمل بصمة ثيسنيروس، والبلاتيرية وملامح عصر النهضة، ويمكن أن نذكر معها تلك الحلقات المتعلقة بالباروك الذى يرجع إلى الكاردينال روخاس. غير أن الأمر المهم هو أن كل هذه المدارس المعمارية تعايشت مع بعضها وكل واحدة منها أسهمت بشىء فى إطار التواؤم فيما بينها بنياتها وعناصرها الزخرفية حيث نجد تفاهمًا قد فرض نفسه عليها أو ما يمكن أن نطلق عليه تفاهمًا أسلوبيًا ابتداء مما هو عربى أو مدجن. ويتخذ السلم الجميل البصمة القوطية من حيث المخطط وله سقف مدجن رائع، ويضم قصر فونسيكا المخطط المستطيل لصحن القصور المدجنة الطليطلية، وفى الواجهة نجد أبراج التكريم المتخيلة. وعلى ذلك، فمع نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر يتهاوى ما هو مدجن ليصبح مجرد قطع سهلة النقل ويسيطر أسلوبه على عصر النهضة ويسيطر على كل شىء دون أن ينسى الأصول الأساسية لعصر النهضة الأوروبى. وبالنظر إلى المدجنات فى ألكالا التى ترجع إلى نهاية القرن ١٤ وبداية الخامس عشر،

التى يعتبر القصر الأسقفى أجمل نموذج لها إضافة إلى بعض المنازل التى سنراها على التوالى، نجد أنها حصلت على تتويج ذهبى تمثل فى مصلى سان إلدفونسو وقاعة الاحتفالات الخاصة بالجامعة Paraninfo فى عهد ثيسنيروس، وجرى تصميم هذين المبنيين على شاكلة الصالونات والمنازل الكبرى المدجنة فى طليطلة، غير أن الزخارف كانت خليطًا من الأسلوب القوطى وعصر النهضة وهو خليط غريب غير أنه يحمل بصمات الرفعة والبذخ.

١٧- منازل مدجنة: منزل ماجدالينا ومنزل روكا ومنزل أنتثانا:

لايزال دير لاس أجوستيناس، الشهير بدير لاماجدالينا، الذى تأسس خلال القرن السادس عشر، يحتفظ حتى الآن على حوائطه الداخلية ببقايا زخرفية مهمة تدل على أنه كان منزلاً من منازل الأعيان خلال نهاية القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر، ومن تلك العناصر الزخرفية ما نجده من دهانات جميلة فى سقف مستو وما يوجد فى قصاعه من صور لحصون وأسود متوثبة ملكية، إضافة إلى Jarra (جرّة) أو مزهرية (لوحة مجمعة ٨٤) وهذا العنصر الزخرفى الأخير هو موضوع متكرر فى بعض الأسقف الطليطلية وفى ألكالا دى إينارس، ومن حيث المبدأ يمكن ربطه، طبقًا لـ ج.خ. دى أوسما بشعار جماعة خارًا (الجرّة) التى أسسها السيد فرناندو دى أنتكيرا عام ١٤٠٢م، وبالفعل فإن هذه البلدة التابعة لملقة التى تمكن من الاستيلاء عليها السيد فرناندو تتخذ "الجرّة" شعارًا لها منذ زمن قد مضى وهى ضمن ترس يتكون من الجرة التى يحيط بها أسد متوثب وحصن ذو ثلاثة أبراج (٨). كما نرى الشعار نفسه فى أسقف صالة مهمة فى مستشفى سانتا ماريًا دى لاريكا دى ألكالا، وهذا يمكن أن يكون برهانًا جيدًا على تحديد تاريخ منزل لاماجدالينا خلال بداية النصف الأول من القرن الخامس عشر، ويؤكد هذا أيضًا وجود الزخارف الجصية المكونة من سعفات ذات سمات مدجنة ووجود السلسلة القوطية.

هناك منزل مدجن آخر لا يقل أهمية عن السابق، لكنه زال من الوجود، يرجع إلى الفترة نفسها وكان يسمى منزل "الكاهن روكا "CanonigoRoca ويقع فى شارع إسكريتوريو، ويكاد يكون جزءًا من حارة اليهود، وكان للباب صالة تشريفات ذات سقف به قصاع تضم تروسًا مرسومة، وكان الدخول إليها من خلال عقد جصى مدجن يشبه تلك العقود التى درسناها فى منازل طليطلية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، وبطن العقد مزخرفة بأوراق وعناقيد العنب، وهى العناصر الزخرفية التى نراها أيضًا فى بعض عقود صالون اجتماعات الأساقفة "بالقصر الأسقفى" (٩)، (١٠).

سبقت الإشارة، فى صفحات سابقة (لوحة مجمعة ٨٠: ٦) إلى دهليز مزدوج الطوابق فى صحن بمبنى يطلق عليه مستشفى أنتثابا فى ألكالا دى إنارس، وللصحن دعائم مثمنة ودعائم خشبية فوقها دعائم مستعرضة Zapatas وأعتاب خشبية، وربطنا كل هذا بقصر فوينساليدا دى طليطلة، وقصر جوتير دى كارديناس دى أوكانيا. وقد تأسس هذا المستشفى عام ١٤٨٣م حيث تمت الإفادة بنصف المبانٍ المهمة التى كانت لها إلى جوار حارة اليهود وكانت ملكًا السيد لويس دى أنتثانا وزوجه إيزابيل دى جوثمان. وكان للصحن مخطط مستطيل مع ملاحظة أن الفراغات بين الأعمدة المركزية كانت أكبر من غيرها. وهناك احتمال كبير فى أن هذه الكنيسة الحالية أو مصلى المبنى كانت فى الأصل صالة تشريفات لمنزل أو قصر نرى فى واجهته رفرفًا رائعًا وبه أزواج من أطراف دعامات السقف (كوابيل) متراكبة سبق أن شهدناها فى "قصر الملك السيد بدرو" دى طليطلة، كما نرى الشىء نفسه فى مبانٍ طليطلية أخرى وفى ألكالا دى إينارس. وفى هذه المدينة الأخيرة نجد أيضًا منازل لها رفارف ممتدة لبلكونات ذوات أطراف دعامات السقف (كوابيل) متراكبة (لوحة مجمعة ٨٤: ١) ونراها أيضًا فى صحن مدجن بقصر مونDراجون برندة.

وادى الحجـارة:

١٨- زخارف جصية فى وادى الحجارة:

كـانت هذه المدينة على شـاكلة ألكالا دى إينارس من حـيث ارتبـاطـها بالدائرة الطليطلية منذ ق ١٢، ١٣، وبالتالى فإن كنائسها وبعض المبانٍ الأخرى بها كانت تدور فى فلك العمارة الطليطلية المدجنة. وفيما يتعلق بمبانٍ مدينة مدجنة بالكامل، لا نكاد نعـرف شـيـئًـا، ومن هنا علينا أن نلجـأ للزخـارف الجـصـيـة الرائعـة ذات الأسلوب الطليطلى التى نجدها فى مصلى آل أوروثكو حيث جرت إضافته إلى كنيسة سان خيل خلال العقود الأولى من القرن الخامس عشر. ولهذا المصلى يمكن أن تنسب قطع أخرى متفرقة، لكنها رائعة، نرى فيها التأثير الطليطلى واضحًا (لوحة مجمعة ٨٥) اللهم إلا إذا كانت من بقايا منزل مهم فى المدينة يرجع إلى نهاية القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر. نجد فى هذه الزخارف استلهامًا للزخارف الجصية فى معبد الترانستو وكذلك التوجه الطبيعى فى الزخـارف الكائنة فى القصور الطليطلية، وبعض نماذج من النقوش الكتابية العربية المائلة ولكن على استحياء، المحصلة تتسم بالحيوية والتنوع، ومازال فى كنيسة سانتا كلارا جزء من إفريز جصى به أحد الرمـوز أو التروس (لوحة مجمعة ٨٥ A).

١٩- الزخارف الجصية فى سيجوينثا:

يجب أن ندرس فى فـصـل آخـر زخـارف جـصـيـة أخـرى لمنازل الأعـيـان فى سيجوينثا، وهى اليوم موجودة فى "متحف الأبرشية" بالمدينة، وكلها ترجع إلى المنزل رقم ٦ شارع ترابيسانيا باخا، فى الرقعة العمرانية القديمة، هذه الزخارف عبارة عن عقدين نصف أسطوانيين ملونين بهما مسننات رقيقة، ونجد فى أحدهما الطبلات مزخرفة بالمعينات من السعفات الملساء المرتبطة بعقود صغيرة مفصصة بها العبارة

العربية التى تعبر عن السعادة (لوحة مجمعة ٨٦: ٣)، وهذه الوحدة لها ما يشبهها فى بطن العقد (٤). أما فى وسط الطبلات فنجد تروسًا ضخمة تضم حصونًا وحمامتين فى برجهما، أما الإطار العلوى فيضم نقوشًا كتابية عربية (الملك لله والعظمة لله). وعلى الوجه الآخر للعقد نجد الطبلات بها ميداليات مفصصة كبيرة ذوات أربعة فصوص وأربع زوايا، وبكل الترس الخاص بها وفيه لفظة "المُلْك" بخط مائل (١). أما العقد الآخر فيضم التروس فى الطبلات محاطة بلفائف ذوات حلقات وسعفات مزهرة، وفى بطن العقد نجد سعفات ملساء ومزهرة مشكلة أحد المعينات من الصنف الإشبيلى وذو أسلوب متكامل يرجع إلى المورث الموحدى. وبالنسبة للعقدين يلاحظ أن الخلفية الزخرفية للعناصر السابقة تتكون من سعفات مدببة سيرًا على الأسلوب الإشبيلى، وهى بالتالى زخارف ذات أصول أندلسية (إقليم الأندلس) وبالتحديد إشبيلية أكثر من غرناطة، وربما ترجع إلى الأساليب السائدة خلال القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر، وهذه مرحلة سابقة زمنيًا بشكل واضح على الزخارف الجصية التى نجدها فى حصن "مدينة بومار" وحصون أخرى فى برغش، هذه الأعمال كلها خرجت من لدن عرفاء رحّالة خرجوا من إقليم الأندلس ودون أن يكون لهذه الزخارف أى علاقة بطليطلة. وحتى يكون التأريخ أكثر صلابة بالنسبة لهذه العقود يجب أن نعرف الأسرة التى إليها تنسب هذه التروس.

٢٠- قصر كوجويّودو Cogolludo:

خلال السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر أمر السيد لويس دى لاثردا إى مندوثا بإقامة قصر منيف فى كوجويودو ذى سمات عصر النهضة وفى ارتباط بالأسلوب الإيزابيلى الذى نجده بوضوح فى النوافذ وفى مناطق أخرى من المبنى. ومازالت الصالونات، وخاصة تلك التى نجدها فى الطابق السفلى، تضم نوافذ وأبوابًا بها زخارف جصية مدجنة ترجع إلى ذلك العصر، ومن بينها تبرز مدفأة رائعة لها

عقد مستدق الرأس Conopial ذو مذاق وكأنه يشع لهبًا ويضم العقد تروس المؤسس التى ترتبط بالزخارف الهندسية المدجنة. هناك بعض النوافذ الشبيهة بالعقد المذكور يحيط بها طنف من الزخارف الجصية ذوات الأشكال الحية وكذلك الأطباق النجمية من ثمانية واثنى عشر طرفًا (لوحة مجمعة ٨٦: ٥) هذا الصنف من النوافذ ذات الأسلوب المهجن نراه أثناء القرن الخامس عشر فى قصر فوينساليدا بطليطلة وصالون اجتماعات الأساقفة فى القصر الأسقفى فى ألكالا دى إينارس ومنزل آل لوناطى فى دروقة.

بلد الوليد:

٢١- قصر كوريل دى لوس أخوس:

إنه منزل قديم محصن، تهدّم فى نهاية عام ١٩٢٠م، وكان شكله من الخارج كأنه حصن حقيقى، وله أبراج فى الأركان ظل بها - طبقًا لصور قديمة - برج واحد وهو برج المدخل الذى تحميه غرفة عليا matacan، وللواجهة نوافذ ذات عقدين توءم، ويلاحظ أن الكتل الحجرية كانت إحدى المواد المستخدمة فى البناء، وقد انتهى بناء هذا المنزل عام ١٤١٠م وكان مؤسسه السيد دييجو لوبى دى إستونيجا طبقًا لنص يوجد على لوحة من الرخام فوق بوابة القصر. وكان "دار القضاء الأعلى" فى عهد خوان الأول، وبعد تهدّم المبنى ضاعت معه الكثير من الأسقف والزخارف الجصية المهمة، غير أن بعض الكتل الخشبية كان مآلها المتحف الوطنى للآثار بمدريد.

وعندما نرى الترس الذى هو شعار أسرة أستونيجا نجد أنه عبارة عن شريط مائل يخترقه ومحاط بسلاسل طبقًا لما نراه على عمود حجرى يقع عند مدخل البلدة (لوحة مجمعة ٨٧: ٦)، ويتكرر الشعار فى دير الدومينيك دى بلاسنثيا الذى أسسه أحد أفراد أسرة أستونيجا الذى تزوج بامرأة من أسرة بمنتل. ورد أيضًا اسم بدرو أستونيجا - فى رأى لوركاسرانو - على أنه المؤسس أو الذى أعاد بناء حصن

كارتايا عام ١٤٢٠م فى ويلبة. وعندما نتحدث عن الحصن القصر فى بلد الوليد الذى قام بدراسته كل من تورس بالباس، وجايا نونيو، وغيرهما، نجد أنه كان يضم ثلاث صالات رائعة سقفها مستوٍ به قصاع، إضافة إلى أنها كانت تضم ثلاث واجهات من الجص ولها عقود نصف أسطوانية وحدوية مدببة وفتحات ذوات أعتاب، وللعقود طنف وطبقات مربعة ومستطيلة من الجص دون نوافذ فى القطاع العلوى (١، ٢، ٣، ٤) ويلاحظ أن إحدى هذه النوافذ تضم ترس أو شعار الجماعة ولكن دون سلاسل. وترتبط هذه العناصر بالفن المدجن الطليطلى من خلال موضوعات تتعلق بالأشكال الزهرية ذات الأسلوب الطبيعى، كذلك نجد رابعة أخرى هذه الزخارف الهندسية، وهى عبارة عن أطباق نجمية من ١٦ تحيط بها أخرى من ٨، وتتكرر الوحدة الزخرفية المكونة من أشكال أسطوانية متراكزة ومرتبطة بأوراق ذات أسلوب طبيعى، الأمر الذى يذكرنا بزخارف جصية فى نافذة ترجع إلى ق ١٥ فى الدير الطليطلى كونثبثيون فرانسيسكا (٥)، نرى أيضًا بعض الأشكال الحيوانية التى كانت تشكل جزءًا من الموروث الزخرفى الإسلامى، وهى عبارة عن أشكال خرافية مجنحة تشابكت أعناقها بينما تمسك الشفاة بأشكال نباتية (٣)، (٤) بأسلوب شبيه بما عليه الزخارف الجصية فى سانتا ماريا دى إيسكاس (طليطلة) وقصر آل قرطبة بإستجة، وتضم طبلات العقود الثلاثة للواجهة (١) أسود تمسك بأفواهها أشكالاً نباتية، وفتحة البوابة ذات عتب (٤)، كما أن طبقات الجص الجانبية توجد فوق حليات معمارية مقعرة nacelas ربع دائرة ومفصصة ولها حلقات تتدلى منها، وهذه تعتبر صورة طبق الأصل، لكنها مثيرة للفضول، لكوابيل توجد فى عقود غرناطية (جنة العريف) وإشبيلية (صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية) وورشة المورو بطليطلة.

وعندما نتأمل السقف نرى أن الكتل الخشبية التى كانت بمثابة الشريط فى متحف مدريد مرسومة وعليها مشاهد للصيد ولعلية القوم إضافة إلى أشكال خرافية عبارة عن جسدين برأس واحد، بينما أخرى توجد كل فى مواجهة الآخر وكل فى فمه

نبات، إضافة إلى منظر صيد الخنزير البرى، وامرأة جالسة تقدم زهرة الزنبق لحبيبها، وكذلك الآدمى المتوحش يصارع الأشكال الخرافية. وهناك مناظر أخرى على الخشب ضمن "مجموعة سانتياجو إسبونا دى برشلونة" حيث نرى قنطوراً يرتدى جلباباً إسلامياً، وكذلك مناظر فى سقف كنيسة سان ميّان، دى لوس بالباسس (برغش) وهى قطعة درسها لاثارو دى كاسترو جارثيا، وتدخل فى إطار الأسلوب الخطى القوطى الذى بدأ بالزخارف الجصية المدجنة فى ألكاثار دى إشبيلية، وفى الرسوم الموجودة بصالة العدل بقصر بهو السباع بالحمراء، وفيما يتعلق بذلك الشكل الآدمى الخرافى علينا أن نتذكر وجوده فى الأشكال الحية الإشبيلية وفى الرسوم المشار إليها فى الحمراء. هذه المجموعة من الأشكال التى يطلق عليها "المدرسة القشتالية المدجنة" نراها فى العديد من أسقف الكنائس - سانتا ماريا بثريل دى كامبوس وسان خوان دى كاسترو خريث - وفى قصور فى إقليم قشتالة وليون، ق ١٥، بداية ق ١٦، دون أن تفصح طليطلة، حتى ذلك الحين، عن ضمها لهذا الصنف من الأشكال اللهم إلا تلك المناظر التى نجدها فى صحن دير كونثبثيون فرانشيسكا وكذا الأشكال الحية فى الزخارف الجصية فى قصر سوير تيث.

٢٢- قصر السيدة ماريا دى مولينا دى بلد الوليد:

خارج أسوار المدينة شُيّد دير لاس أويلجاس، وهناك واجهة قصر يطلق عليه قصر ماريا دى مولينا والدة ألفونسو الحادى عشر، وجاء بناء القصر، على ما يبدو، خلال العقود الأولى من القرن الرابع عشر، (لوحة مجمعة ٨٨: ١) والواجهة مشيدة من الآجر باستثناء المقرنسين الاثنين **modillon** المفصصين فى الجزء العلوى، وكذا حدائر العقد الكبير ذى الشكل الحدوى المدبب فهذه كلها من الحجر. ولهذا العقد سنجات بارزة كاملة وطنف ذو وظيفة زخرفية محضة يحيط جميع الفراغات الزخرفية للواجهة، ويرى فى عمق الشكل الحدوى نافذة ذات عقد مماثل ذى طنف غائر يحيط

بها، وإلى أسفل، ابتداء من مستوى خط الحدائر الحجرية، نجد عقداً حدوياً آخر مدبباً ومسنناً وله طنف ويقوم هذا العقد بدور المدخل إلى القصر. وعلى الجانبين نجد الدعامتين البارزتين والمتوجتين بالمقرنصات المفصصة مثل تلك التى نجدها فى قصر توردیسیاس المدجن وقصر بوابة الشمس بطليطلة (٢) وهنا نلاحظ أن المكونات الخاصة بهذه الواجهة مهجّنة تجمع بين ما هو غرناطى (باب الرحلة وباب العدل وباب النبيذ بالحمراء) وما هو طليطلى (بوابة الشمس).

برغش:

٢٣- قصر حصن برغش:

نوّه تورّس بالباس بأن العقدين المدجنين - من الجص - اللذين كانا فى المتحف الإقليمى بالمدينة (هما اليوم فى بوابة سانتا ماريا أو بوابة الكاتب بالعدل) (لوحة مجمعة ٨٨: ٣) ربما كانا ينسبان إلى قصر حصن المدينة، وهو قصر كان به - طبقاً لبسارتى إى كالثادا - صالونات ومصليات ذات زخارف جصية جميلة، ومن هذا القصر كانت هناك قطع زخرفية جصية متفرقة ذات بصمة إشبيلية، وكلها فى ذلك المتحف (٤). والعقدان التوءم نصف أسطوانيين ولهما مسننات رقيقة، كما أن الطبلات بها غصون متموجة وسعفات ملساء شبيهة بتلك المرسومة على خشب أسقف قشتالية مدجنة ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر. ويلاحظ أن طبقات الزخارف الجصية المحيطة بها زخارف عبارة عن عقود توائم جميلة تطوقها من أعلى معينات معمارية مرتبطة بأخرى بها سعفات، وهذه العناصر كلها تبدو وكأنها أصداء بعيدة للزخارف الجصية الموجودة فى الجزء العلوى للواجهة الحجرية - فى الوسط - لدير توردیسیاس تحيط بالعقود والطبقات الزخرفية الجصية أشرطة بها أشكال مستطيلة تضم نقوشاً كتابية عربية ذات مذاق فنى غرناطى، تعبر عن العظمة والملك لله، وفى الجزء العلوى نجد إفريزاً عليه لوحتان مستطيلتان بهما نقوش كتابية كوفية

حيث الحروف مستطيلة ومتشابكة عند المنتصف (الشكر لله) وتتسم هذه الحروف بسمات شبيهة بتلك التى نجدها فى دهليز قصر تورديسياس، والمنزل المدجن سان خوان دى لا بنتنثيا دى طليطلة، كما لا نستبعد من ذلك النقوش الكتابية الموجودة فوق العقود الثلاثة لصالة الطليطليين الكائنة إلى يسار صالون السفراء فى ألكاثار دى إشبيلية. وهناك بعض الكلمات فى وضع مقلوب، وبين اللوحتين نجد الشعار الملكى الذى يضم أربعة معسكرات مع وجود الأسود المتوثبة والحصون، ويبدو أنه ترس متوج، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن العقود تنسب إلى عصر الملك إنريكى الثانى. وبدلاً من التاج بمعنى الكلمة فإن ما نراه شُرَّافات مسننة حادة ومقلوبة. ولا نعدم باحثين يؤكدون أن هذه العقود هى من دير سان خوان دى لا بنتنثيا دى تورديسياس، وأياً كان الموقف فمن البدهى أن مدارس الجصاصين الذين تربّوا فى إقليم الأندلس وطليطلة تخصصت فى زخرفة المنشآت الملكية ومساكن النبلاء فى منطقة بلد الوليد وليون وبرغش.

٢٤- حصن مدينة بومار:

هو عبارة عن حصن ينسب إلى أسرة بيلاسكو Velasco بعض الباحثين، مثل كالثادا، وتورس بالباس، الذين يستندون إلى الزخارف الجصية (لوحة مجمعة ٨٩) ويقولون بأن الحصن يرجع إلى العقود الأولى من القرن الخامس عشر، غير أننا نستند فى رأينا إلى البناء وجماع العناصر الزخرفية ونقول إنه ينسب إلى العقود الأخيرة من القرن ١٤، أى خلال نهاية حكم إنريكى الثانى وبداية حكم خوان الأول. وهى زخارف جصية نفذها عرفاء جوّالون من المدرسة الإشبيلية. هذه الزخارف عبارة عن إفريز عرضه ٤٥ سم فى إحدى الصالات بالطابق العلوى بالحصن. وهو – أى الإفريز – مطرّز بنقوش كتابة قوطية materdeiMisereremei نجد أن الإفاريز مزخرفة بعقود مطموسة تتكئ على أعمدة مزدوجة، وهى عقود نصف أسطوانية ومفصصة

وذات ستائر، كما تضم أشكالاً أسطوانية فى مفتاح العقد بها طبق نجمى منحنى الخطوط، وهى العقود الأولى من نوعها ذات التشبيكات المكثفة الزخارف الهندسية والمكونة من مجموعة من الأشكال الأسطوانية المتشابكة مع وجود أشكال سداسية أو أشكال نجمية من ستة أطراف. وتضم العقود ذات الستائر بعض الألفاظ العربية (المُلْك) سواء كانت فى وضع عادى أو مقلوب فى تبادل مع الحروف القوطية حيث نجد لفظة (deus) بدلاً من لفظ الجلالة، وهو ما نراه تحت العقد الصغير المفصص الذى يقوم بدور الربط بين النقوش الكتابية الكوفية. نرى بين بعض النوافذ زخارف جصية عبارة عن أطباق نجمية من ثمانية ومعينات، أو مثمنات وأشكال نجمية من أربعة أطراف، متشابكة. وبشكل استثنائى نجد سلاسل مكوّنة من لوحات مستطيلة، فى إفريز، وبها أيضًا أشكال سداسية وأطباق نجمية من ثمانية (١)، وفى الأسطوانات التى توجد فى مفتاح العقود نصف الأسطوانية نجد شعارين منفصلين لآل بيلاسكو، وهى عبارة عن سبعة أجراس صغيرة واثنى عشر شكلاً أسطوانيًا.

ولهذا الصنف من المجموعات الزخرفية سوابق كثيرة فى الزخارف الجصية فى إقليم الأندلس ترجع إلى الملك إنريكى الثانى ونبرز من ذلك المصلى الملكى فى قرطبة، وكذا قصر آل قرطبة بإستجة، غير أننا لا نستبعد أيضًا الزخارف فى قصر بدرو الأول فى إشبيلية ومنزل أوليا: هناك العقود ذوات الستائر وأزواج من الأعمدة الصغيرة وأسطوانات فى مفاتيح العقود ونقوش كوفية بها لفظة (المُلْك) وسلاسل من اللوحات المستطيلة بها أطباق نجمية من ثمانية (١) وتشبيكات من أشكال أسطوانية متشابكة فى معبد سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة وقصر بدرو الأول والمصلى الملكى بقرطبة وقصر إستجة، وتتكرر الوحدة (٣-A، وهى عبارة عن طبق نجمى من ثمانية، فى الأرضيات الإشبيلية ودير جوادا لوبى بقصر ش. ومن الصنف الإشبيلى وكذا من ورشة المورو بطليطلة نجد شكلاً مثمنًا به نجوم من ثلاثة أطراف وستة (٣-١). وأخيرًا نجد الخلفية الزخرفية المزدانة بالسعفات المدببة من النوع الموحدى وهى التى

شهدناها فى عقود سيجوينثا، وهذا ملمح أساسى فى جميع الزخارف الأندلسية خلال القرن الرابع عشر.

٢٥- قصر بنيا أراندا دى دويرو:

يرى بيثنتى لامبرث أن هذا المنزل شيده خوان دى كولونيا أو مدرسته التى ترجع إلى العقود الأولى من القرن السادس عشر، وكان البناء لصالح فرانثيسكو ثونيجا إى أبيانيدا، الكونت الثالث لميراندا، ويمكن القول بأن هذا المنزل الجميل، قد انتهى معه التوجه المدجن فى برغش (لوحة مجمعة ٩٠-A) ولحسن الحظ جرت أعمال ترميم بسيطة للمبنى ويأسف تورس بالباس لأن هذا المبنى ظل منسيًا طوال الأزمنة السابقة. والمبنى، من الناحية الأسلوبية، على نهج القصور فى إقليم قشتالة - لامنشا، وهو ذو طراز إيزابيلى مع بصمات لتوجهات ثينيروس وتداخل بين المدجنات المحلية والقوطية المتأخرة والبلاتيرية، ويلاحظ أن هذا الأسلوب الأخير موجود فى قصاع جصية فى سقف إحدى الصالات الرئيسية، وهى قصاع مثمنة وذات أسلوب طليطلى. هناك بوابات ونوافذ محاطة بزخارف جصية حيوية مدجنة وذات طابع عصر النهضة كل على حدة. وكما هو الحال فى قصر ألكالا دى إينارس (صالون الأساقفة) وقصر آل كارديناس فى أوكانيا فإن فتحات البوابات ذات عتب أو أنها ذات عقد موتور Carpanel يحيط به طنف عريض، وكوابيل عند القاعدة حيث نجد مجموعة من التكوينات الزخرفية النباتية أو الهندسية ذات الطابع الطليطلى، مثل المعينات والأسطوانات المتشابكة والأطباق النجمية المكونة من عشرة، وإطلالة خفيفة للأسلوب الطبيعى الطليطلى، وهناك بعض السعفات المطعمة بالمثلثات التى توجد فى أطرافها ثمار الأناناس العربية والمدجنة مثلما هو الحال فى الصالة الكبرى بكاتدرائية طليطلة. وختامًا أقول إننا أمام فن يجمع بين الأشتات لكنه جمع فيه توازن، أو أنه مهجن كما أطلق عليه ذلك تورس بالباس.

ليـون :

٢٦- قصر إنريكى الثانى :

إذا ما تحدثنا عن زخارف جصية ترجع إلى عصر هذا الملك قلنا إننا نعرف تلك التى توجد فى المصلى الملكى وفى واجهة بوابة الغفران بالمسجد الجامع بقرطبة (١٣٧٢م - ١٣٧٤م) حيث نجد أن زخارف البوابة لها صورة طبق الأصل - جزئيًا - فى عقد بكنيسة سانتا كروث فى إستجة، وشهدنا كذلك تنويهًا باسم إنريكى الثانى عندما درسنا سراى "كورّال السيد دييجو" دى طليطلة، وربما يجب أن ننسب إليه بعض الزخارف الجصية فى قصر تورديسياس (عقد الطواويس فى صحن برخيل). وهنا نلحّ على أن التروس فى الزخارف الجصية المذكورة والخاصة بهذا الملك كانت متوّجة، وبها الأسود المتوثبة، وهذا أمر غير مألوف بالنسبة للتروس المعروفة لألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول. وهذا الشعار المتوج موجود فى بعض قطع الزليج والمنسوجات الناصرية بالحمراء التى ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر، وإلى فترة المُلْك هذه نُرجع الإفاريز الخاصة بحصن مدينة بومار وربما أيضًا العقدين الموجودين فى بوابة سانتا ماريا (برغش).

جرى فى عام ١٨٦٩م هدم قصر فى شارع رُوا دى ليون، وقد قرأ الأب ريسكو فى بعض قطع الزليج به عبارة تقول: "أمر ببناء هذه القصور السيد صاحب الشأن والمرتبة العالية إنريكى حفظه الله، وقد انتهى العمل به عام ١٣٧٧م" أى بعد خمسة أعوام من زخرفة المصلى الملكى بقرطبة، وهنا يقول تورس بالباس إنه لم يتبق من القصر المذكور (فى برغش) إلا نافذة توءم وأجزاء من أسقف وإفاريز وبعض قطع الزليج الموزعة بين المتحف الوطنى بمدريد ومتحف ليون وقد قام بدراسة كل هذه القطع وغيرها رادا إى دلجادو، وجومث مورينو و خ.م. لوينجو. كما قام بدرو لابادو مؤخرًا بدراستها وحدد التاريخ المشار إليه رغم أنه يعترف بأن تلك القطع المحفوظة

فى المتاحف المذكورة غير معلومة المصدر بوضوح. وقد ذهبت إلى متحف ليون والتقطت مجموعة من الصور إضافة إلى رسم بعض تلك القطع (لوحة مجمعة ٩٠: ٢، ٢-١، ٢-٣، ٣)، كما نشر ربيا بيليا عام ١٩٣٢م دراسة عن عقد من الجص مصدره قصر فى شارع روا موجود فى المتحف الوطنى بمدريد، وجرى به ترميم جزئى. وهناك عقد نصف أسطوانى مرتفع بعض الشىء وبه مسننات، وفى الطبلات نجد زخارف من المعينات، تتكرر فى بطن العقد، وفى الجزء العلوى هناك إفريز من الأطباق النجمية من ثمانية أطراف ونقوش كتابية عربية مائلة (الحمد لله والشكر لله)، وفى الإفريز (الحب الدائم والمُلْك لله وحده). ومن الطبيعى ألا يكون هذا العقد، ذو التأثيرات الطليطلية الخارجة عن الروتين بعض الشىء، القطعةَ الفنية الأروع فى القصر، إذا ما قارنّاه بذلك الجزء من العقد الذى لدينا هنا (٣) حيث نجد فيه دمجًا بين موضوعات إشبيلية ذات أصول موحدية (الأسلوب المتكامل للسعفات المدببة والمزهرة) واللوحات والسلاسل والزخارف الطبيعية من أوراق الكرْم التى تذكرنا بالزخارف الجصية فى المصلى الملكى بقرطبة، حيث نجد فى الحالتين أعمالاً حيوية ربما ترجع إلى المدارس الفنية نفسها.

سلمنقة :

٢٧- المنزل المدجن - دير المالِكات (لوحة مجمعة ٩١) :

تأسس هذا الدير عام ١٤١٩م، طبقًا لمخطوطة نشرها جومث مورينو "أعطى السيد ألفونسو، أسقف سلمنقة، صلاحيات لاختيار المكان واختيار منزل جوهان رودريجث زوجة فرناندو ألفونسو دى أوليفيرا، ليكون مقرًا للدير، التى كانت لجوهان سانشيث دى إشبيلية، والمتوفى زوجها الذى أمر بإنشاء هذا المبنى، فتبرعتا بالمبنى لإقامة دير المالكات سيرًا على القواعد المتبعة لدى جماعة الوعاظ.." كان خوان سانشيث دى إشبيلية أمين الخزانة الأعلى لقشتالة فى عصر الملك خوان الأول، وأنشأ

منزلاً على الطريقة الأندلسية أكثر من الطريقة القشتالية. ويرجع كل من صحن الدير والكنيسة إلى القرن السادس عشر، وكان المنزل القديم مدجنًا يرجع إلى بداية القرن الخامس عشر وكان له صحنان أحدهما ذو دعامات خشبية فى الأعلى وأبواب ذوات عقود داخل طنف، أما الصحن الثانى الذى حل محله صحن الدير الحالى - ق ١٦، فلا يزال به دهليز وصالات فى الطابق السفلى لها أسقف مدهونة وعقود متعددة الخطوط، وهناك يمكن التعرف حتى الآن على تروس لقشتالة وليون وأرغن، وهى، على ما يبدو، مرتبطة بلقب سانشيث، كما يمكن التعرف على دهانات فى الجدران الفاصلة تضم أشكال حصون وأسود متوثبة (لوحة مجمعة ٩١، ٤). واستطاع جومث مورينو أن يتعرف فى الطابق الثانى على وجود سقف مقبى خشبى بتقنية البراطيم والجوائز Parynudillo مع أزواج من الحمالات (الأوتار) فوق أطراف دعامات السقف.

وأبرز شىء فى هذا المنزل كانت مجموعة من العقود الحدوية الحادة والمزخرفة بالزليج الملون، وأحد هذه العقود (٢) الذى يبلغ ارتفاعه ٧،٣٠م تتبدّى منه قوالب الآجر الخاص بالعقد والطنف، أما مفتاح العقد فيسير على النموذج الإشبيلى حيث نجد أربعة قوالب من الآجر تقوم بدور الربط، وتغطى الطبلات والعضادات الداخلية قطع الزليج وهى عبارة عن لوحة زخرفية بها مثمنات داخلها أشرطة أفقية ورأسية ذات لون أسود وأخضر فى الأولى، إضافة إلى أطباق نجمية من ثمانية فى العضادات، ألوانها الأبيض والعسلى والأخضر والأسود. هناك عقد آخر يسترعى الانتباه مزخرف بالزليج بالكامل (١) وهو عقد مسنن حدوى مدبب به عقدة أسطوانية عند المفتاح وتبرز الوحدات الزخرفية كأنها فسيفساء فى الطبلات ومستطيلات العضادات المزخرفة بأطباق نجمية من ١٦ محاطة بأخرى من ٨ ويتوج هذا التكوين الزخرفى إفريز من السلاسل والشُرّافات المدببة. العقد الثالث (٣) مدبب ومسنن، له أشرطة مفصصة من الجص فى الأعلى، ويوجد بطبلاته شبكة من الأطباق النجمية من ثمانية أطراف فى تبادل مع أشكال على شكل علامة + وهى تكسية بالزليج،

وفى العضادات الداخلية تتكرر الأطباق النجمية المكونة من ١٦ فى العقد السابق. ومن المؤكد أن هذا الزليج المزجج مصدره إشبيلية فالمثمنات تحمل أشرطة سوداء وخضراء، حيث يمكن أن نشاهدها أيضًا على الحائط الخارجي لمبنى سيو Seo بسرقسطة حيث هناك أطباق نجمية من ١٦، ٨ فى توليف مع قطع سابقة فى وزرات مزججة بصالة الأختين بالحمراء وفى عضادات بقصر آل قرطبة بإستجة. ومن المؤكد أن إشبيلية وبعدها ملقة هى مهد العقود من الآجر، مع التكسية بالزليج فى الطبلات والإفاريز إضافة إلى الأرضيات المزججة ذات التشبيكات التى نراها فى بعض صالات المنزل الكائن بسلمنقة، وهذا هو بداية سلسلة طويلة من الأرضيات التى نراها فى المدينة المذكورة طوال القرن السادس عشر، وهو نموذج غير مسبوق فى المنطقة الخاضعة للتأثيرات الطليطلية وهذا حتى منتصف ذلك القرن كحد أدنى. لكن الأمر يختلف فى حالة واجهة سيو بسرقسطة وهذا ثمرة تأثير إشبيلى قديم يرجع إلى ق ١٣، ١٤ .

٢٨- قصر بيانوبيا دى كانيدو:

هو مبنى مهم يقع فى محافظة سلمنقة وكان قصراً لهذه المدينة، نسبه جومث مورينو إلى الأسقف دى كومبو ستيلا السيد ألونسو دى فونسيكا، وإليه ينسب شعار فى القصر عبارة عن خمسة نجوم وقبعة الأسقفية. ويضيف ذلك المؤلف أن السيد أنطونيو دى فونسيكا إى أويوا كان أول كونت لبيا نوبيا دى كانيدو بفضل الملك فيليب الثانى، تعرض القصر للتشويه فى جزء كبير منه بسبب حريق ضاعت بسببه أسقف مدجنة مهمة، وجرى ترميمه على يد المُلاّك الحاليين. كان للمبنى صحن ودهاليز مزدوجة ودرابزين لفتحات السقف، وكان أبرز شىء فيه هو صالة التشريفات فى الطابق العلوى (٢٠،١١× ٨،٥٠م) ولها سقف رائع به قصاع مدجنة (لوحة مجمعة ٩١: ٥)، وهنا نرى أن جومث مورينو يؤاخى بين الصالة وبين صالات قصر "الإمارة

فى وادى الحجارة" الهيكل عبارة عن قصاع، وأطباق نجمية من عشرة أطراف فى الجزء السفلى وثمانية فى الصرّة، وهذه مزخرفة بحطات من المقرنصات من اللون الذهبى وألوان أخرى. يلاحظ أن القاعدة مثمنة محمولة على إفريز عريض من المقرنصات مع وجود مناطق انتقال ذوات شوارع فى المثمنات. وكان لبعض نوافذ القصر أطباق نجمية من ثمانية.

أرغن ونابارًا:

٢٩- سرقسطة:

فى قصر الجعفرية، وخلال القرن الرابع عشر، أثناء حكم بدرو الرابع جرى وضع زخارف جصية كأنها الآجر وجرى نقشها، فى كل من مصلى سان مارتين والصالات العليا، وهذه الصالات كان بها بوابة جميلة صغيرة ذات عقد مفصص مفتاحه به شكل أسطوانى وطنف مزخرف باللوحات والأطباق النجمية المثمنة. ويلاحظ أن التوريقات فى الطنف والطبلات الميداليات المضلعة تتخذ نموذجًا لها تلك الزخارف العربية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر (لوحة مجمعة ٩٢). إن هذه العودة إلى الماضى العربى المحلى ليست فريدة بل هناك ما يشبهها فى الفن المدجن الإشبيلى حيث نرى توجهاته هنا وقد وضعت أمام نواظرها الزخارف الموحدية المحلية، ففى "الضريح المقدس بسرقسطة" (١) مازلنا نرى حتى الآن عقدًا متعدد الخطوط به أشكال أسطوانية للربط بين الفصوص، فى الجزء السفلى، وفى شريط الطنف، ونرى كذلك عُقداً لأطباق نجمية فى الزوايا العليا، ويتكرر هذا فى أطراف دعامات السقف فى "منزل دى لالونا" بدروقة (٣). هذا الصنف من طبق نجمى فى الطنف من أصول غرناطية أو عصر بنى مرين، وهو قائم كذلك فى الواجهة الخارجية لبوابة النبيذ بالحمراء وواجهة سيدى بالعباش فى ساليه Sale (ق ١٤)، وتكرر ذلك فى بوابة سانتا

ماريا دى وادى الحجارة ونوافذ برج سان ديونيسيو فى شريش وعقود واجهة بوابة الغفران فى صحن أشجار البرتقال بالمسجد الجامع بقرطبة، وهو من أعمال الملك إنريكى الثانى.

دروقة :

من أبرز المبانٍ فى دروقة منزل يسمى "دى لالونا" (٣) ويطلق عليه هذا الاسم بسبب التروس المدهونة على الخشب فى الغرف العليا بهذا المنزل الذى ينسب إلى البابا بندكتو الثالث عشر (٣) (لوحة مجمعة ٩٢، ٤) وربما شيد خلال السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر استناداً إلى زخارف الجص والخشب. وتضم الزخارف الجصية المحيطة بالمدخل، كأنها طنف بضعة نوافذ جميلة ذات أسلوب قوطى، ثلاثة أنواع من الزخارف الهندسية المنقوشة وهى شبكة من أطباق نجمية من ثمانية ترجع أصولها البعيدة إلى التشبيكات التى بالمسجد الجامع بقرطبة، التى مازلنا نرى تأثيراته فى كاتدرائية ترثونة وكنيسة عذراء توبيد (قلعة أيوب) والأبراج الأرغنية، وشبكة من المثمنات المتراكزة والمصحوبة بأشكال نجمية مكونة من أربعة أطراف وستة وثمانية (٣-٢)، وهذا طبقًا للأنماط التى شوهدت فى صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، والزخارف الجصية فى حصن مدينة بومار (برغش) ومصلى لاميخورادا دى أوليرو وورشة المورو بطليطلة ودير خيرونيموس دى جوا دالوبى وسقف سان خوستو دى طليطلة والأبواب الخشبية فى قصر موندراجون برندة. أما الشكل الثالث (٣-١) فهو عبارة عن وحدات سداسية غير منتظمة تربطها عقد وتتكرر فى البرج المدجن توبيد، وهى تقليد لوحدة قديمة نراها فى المصلى الملكى فى باليرمو مع بعض التنويع وفى مسجد توزور (تونس). ومن العناصر التى تمت بصلة إلى حلول زخرفية تتعلق بالدعائم العرضية فوق دعامات مستعرضة **Zapatas** موجودة فى الفن الطليطلى والغرناطى ما نجده فى رفرف يطل على الشارع أطراف

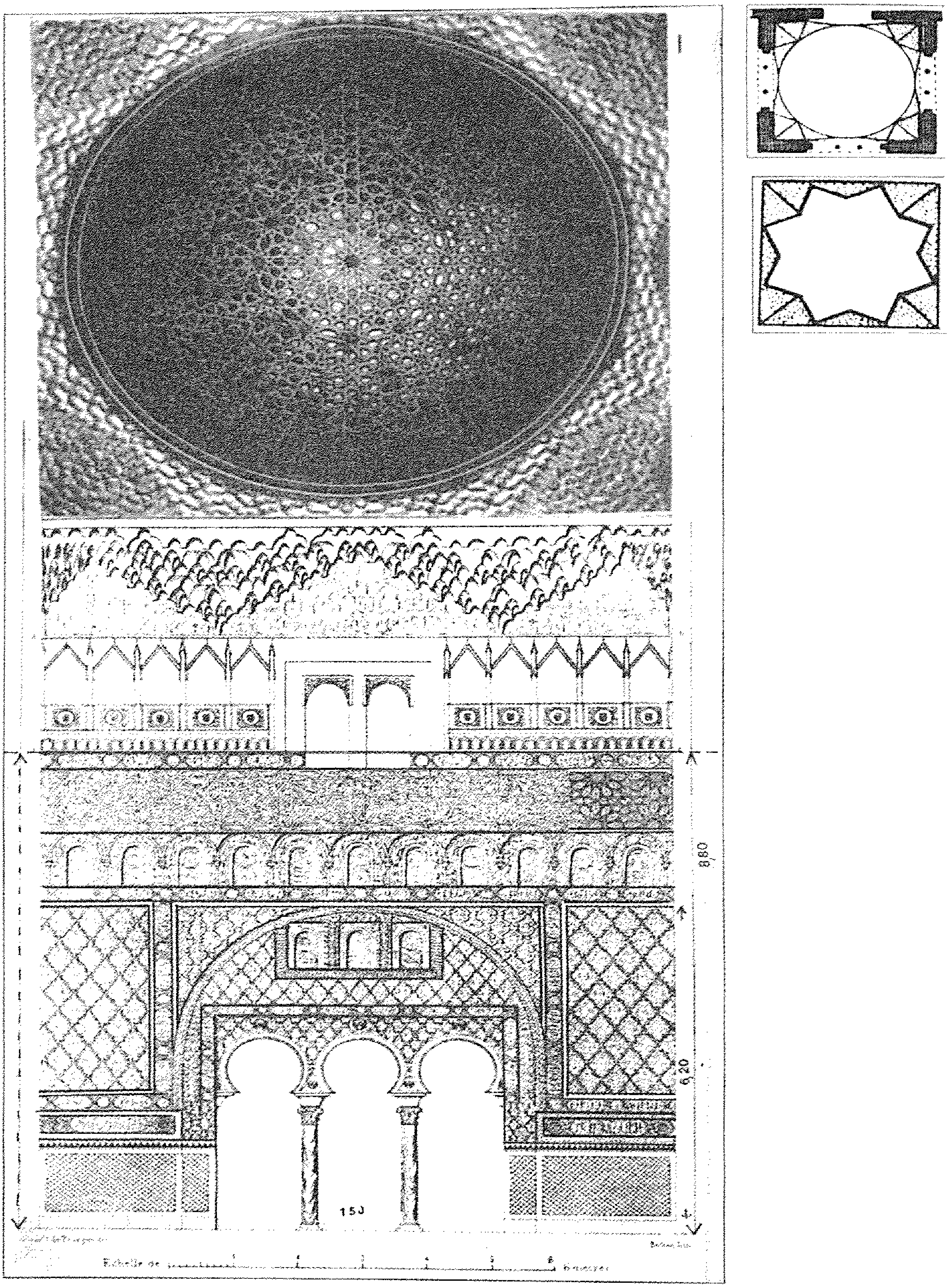
الدعامات فيه متراكبة، أطرافها كأنها مقدمة مركب إضافة إلى الطبق النجمى من الصنف الغرناطى، حيث يوجد فى الزاوية العيا، وقد شهدناه فى البوابة الزخرفية (الجص) بالضريح المقدس بسرقسطة. ويدخل هذا الرفرف ضمن قائمة طويلة أرغنية، ومن بينها نجد أطراف دعامات السقف فى كاتدرائية ترول (٤)، (٦) إضافة إلى أخرى، أكثر تطوراً، فى المنزل رقم ٢٣ الكائن بشارع إسبوث إى مينا بسرقسطة (٥)، (٧).

٣١- حصن أوليت:

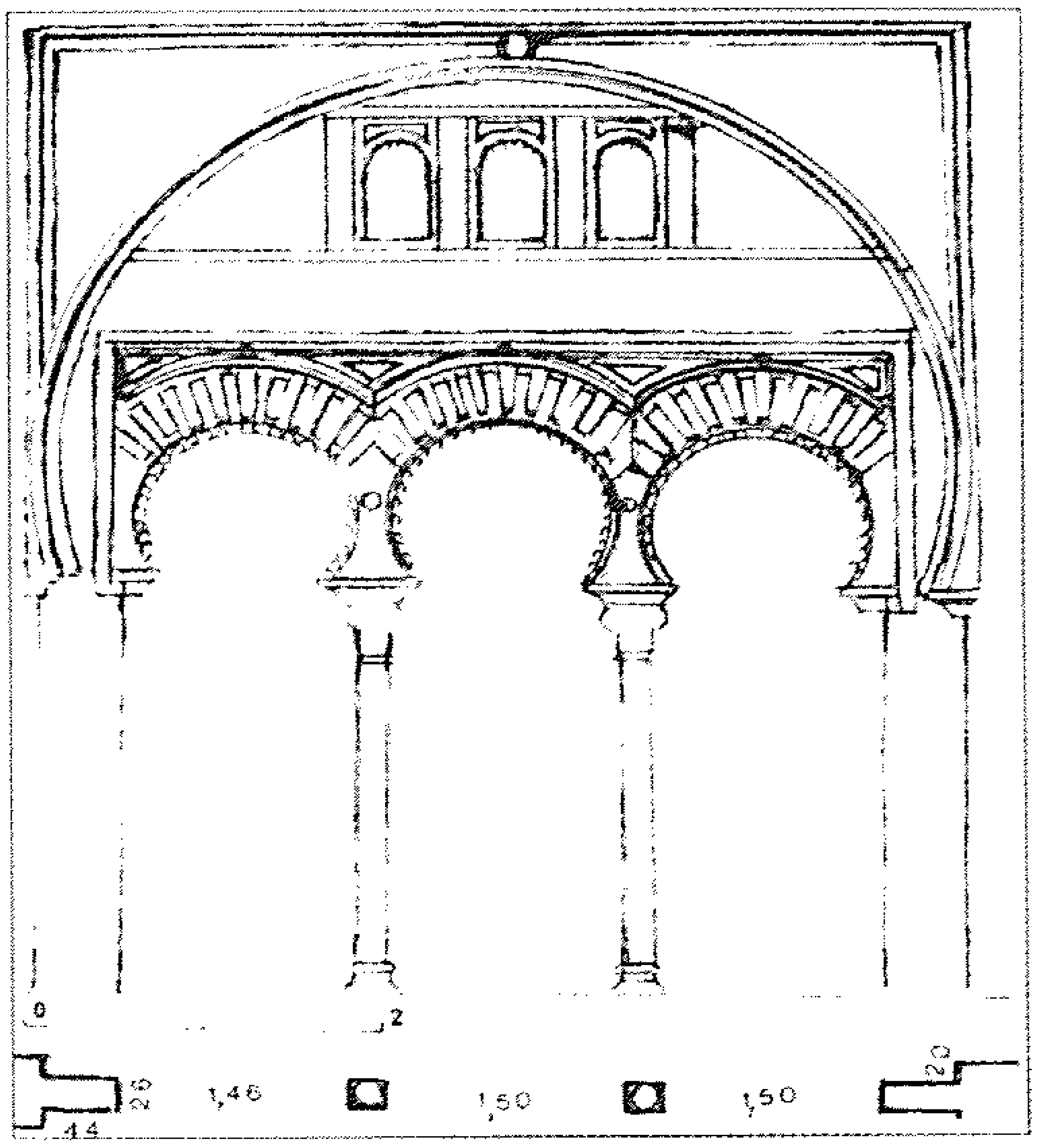
هناك غرف جميلة فى حصن أوليت فى ناباراً مازال بها حتى الآن زخارف جصية مدجنة، وقد نشرت عنها أبحاث لأول مرة على يد ف. إنجيث ألمش. وزخارفها منقوشة - وهى فى الأساس تشبيكات ذات أصناف متعددة مستلهمة من المدجنات الطليطلية والإشبيلية، وكذا أطباق نجمية من ٤، ٦، ٨، ١٢ طرفاً. كما نجد وحدة زخرفية رصدناها فى قصر الحمراء وترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٤ وهى عبارة عن طبق نجمى من ١٦ تحيط ثمانية أخرى من ثمانية أطراف، وقد لاحظنا ذلك فى المدجنات من خلال الزخارف الجصية فى قصر آل قرطبة فى إستجة وقصر كوريل دى لوس آفوس (بلد الوليد).

اللوحات المجمعة والأشكال

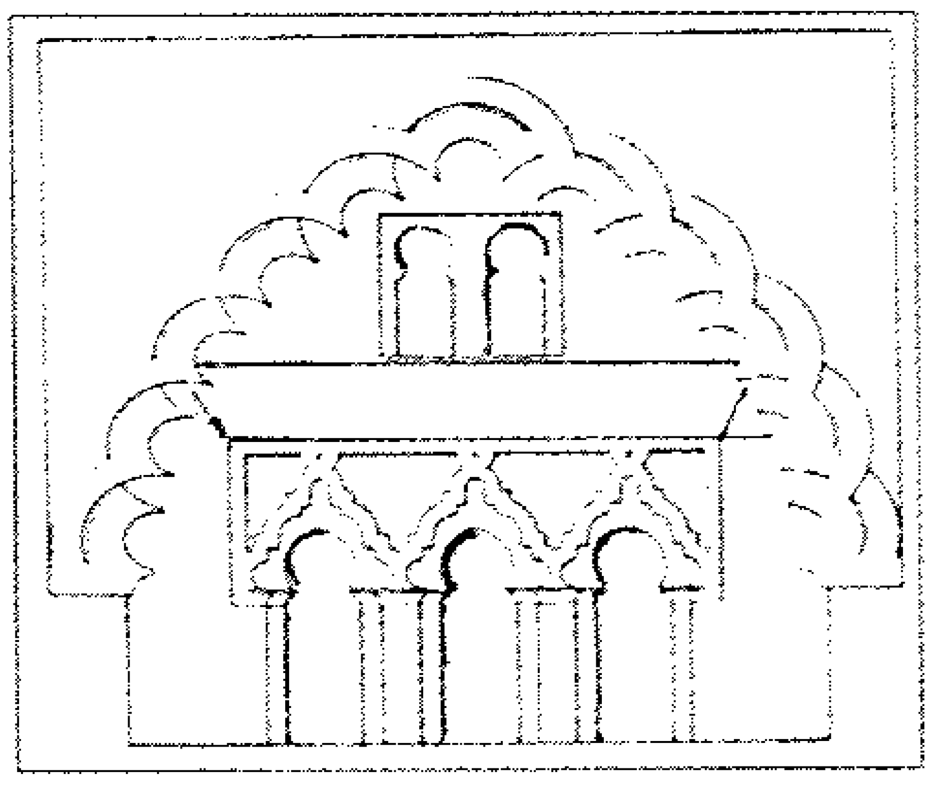
الفصل السادس

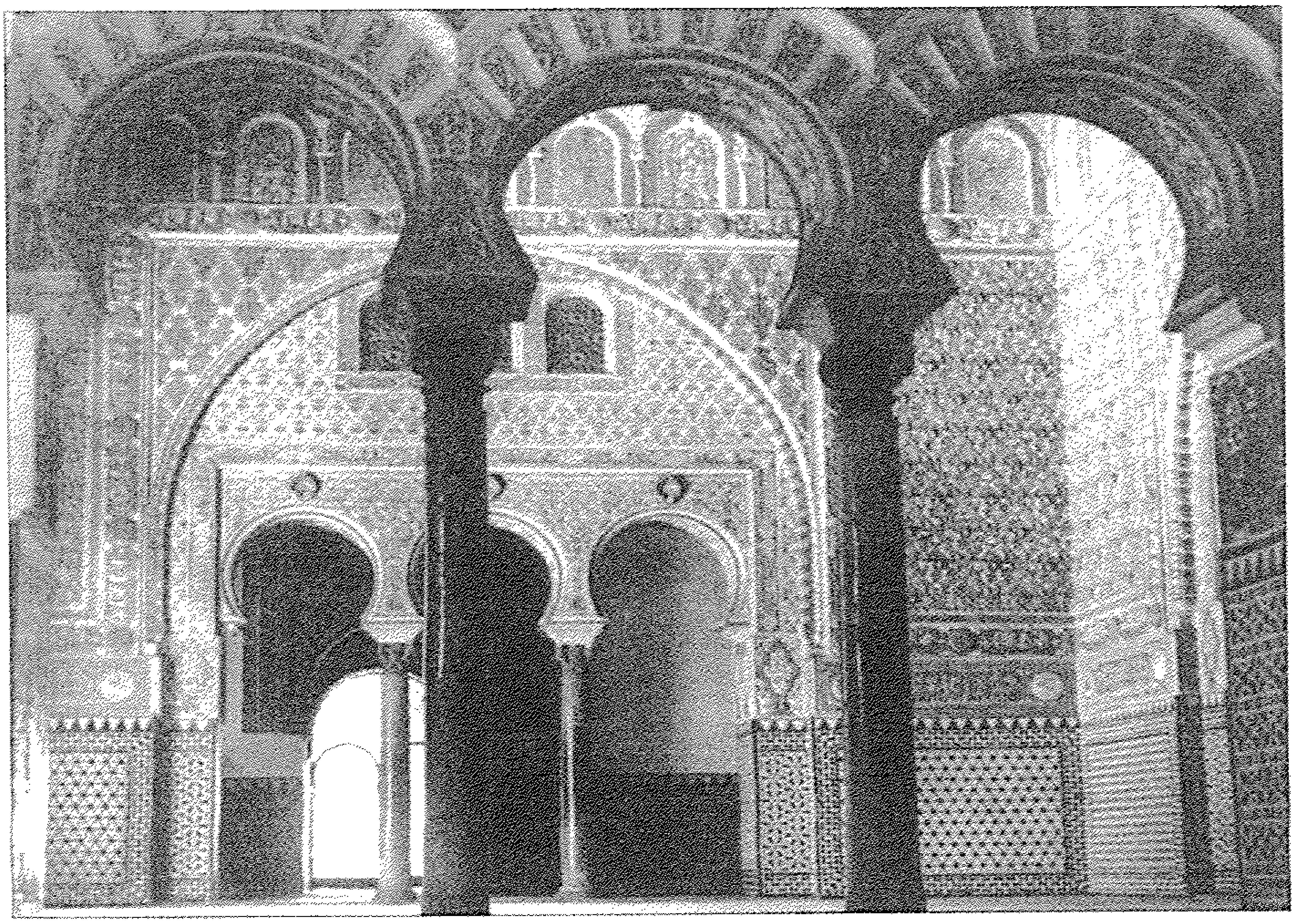


قصر بدرو الأول. صالون السفراء (ق١٤) (جيرالد دى برانجى)، تمت إضافة القبة.

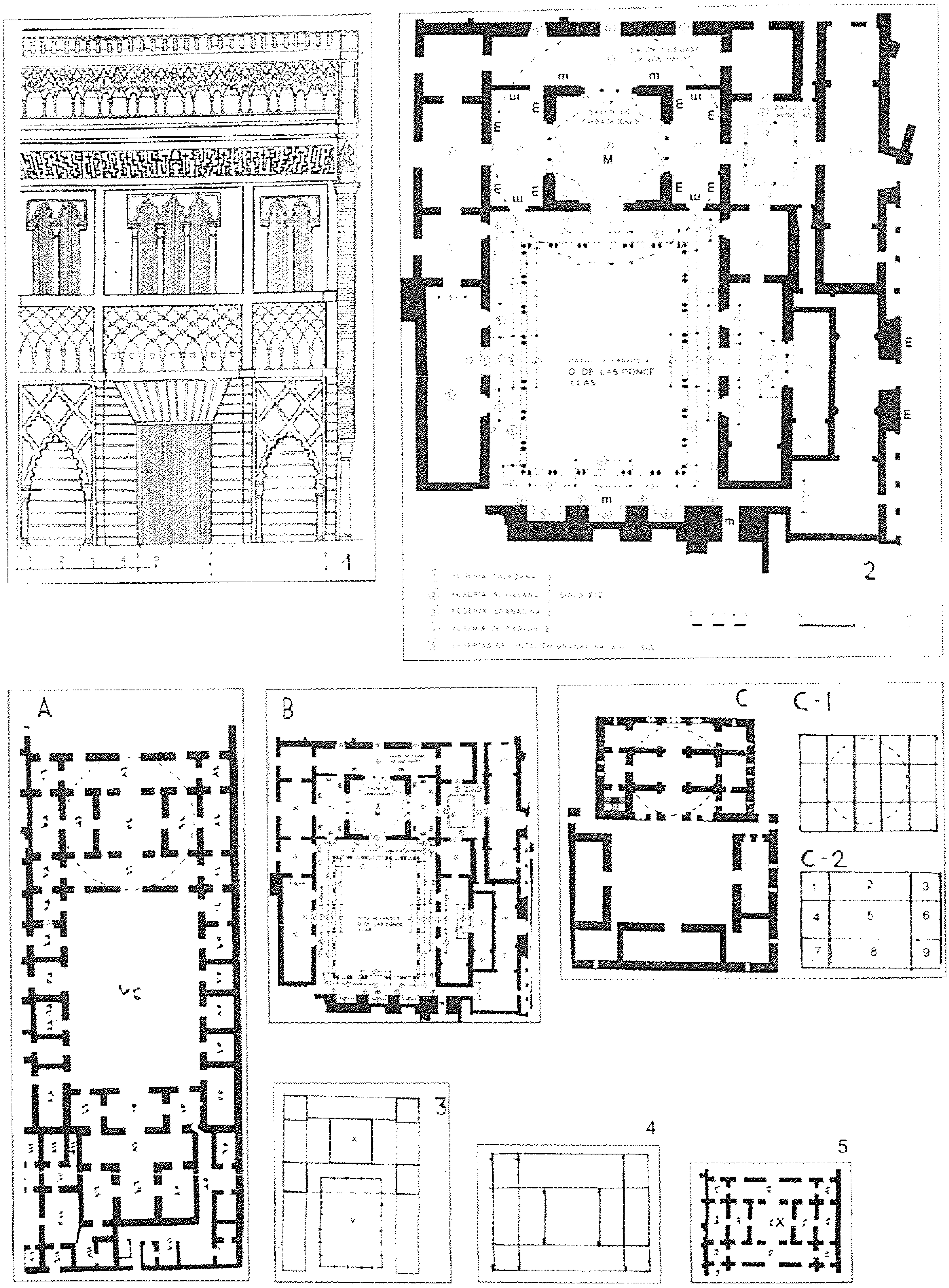


A





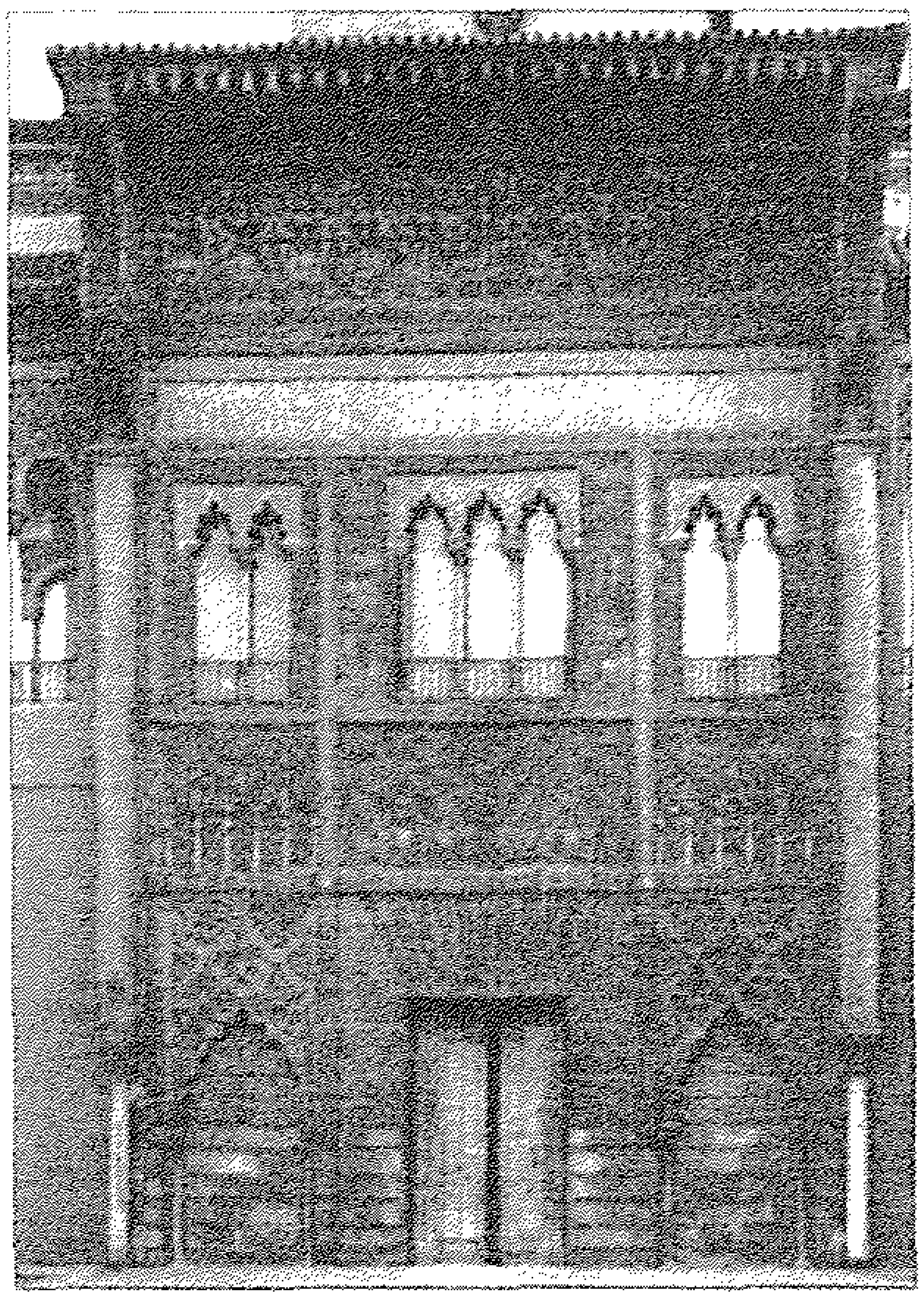
قصر بدرو الأول. صالون السفراء (ق١٤). **A** نافذة مئذنة مسجد الكتبية – مراكسى.



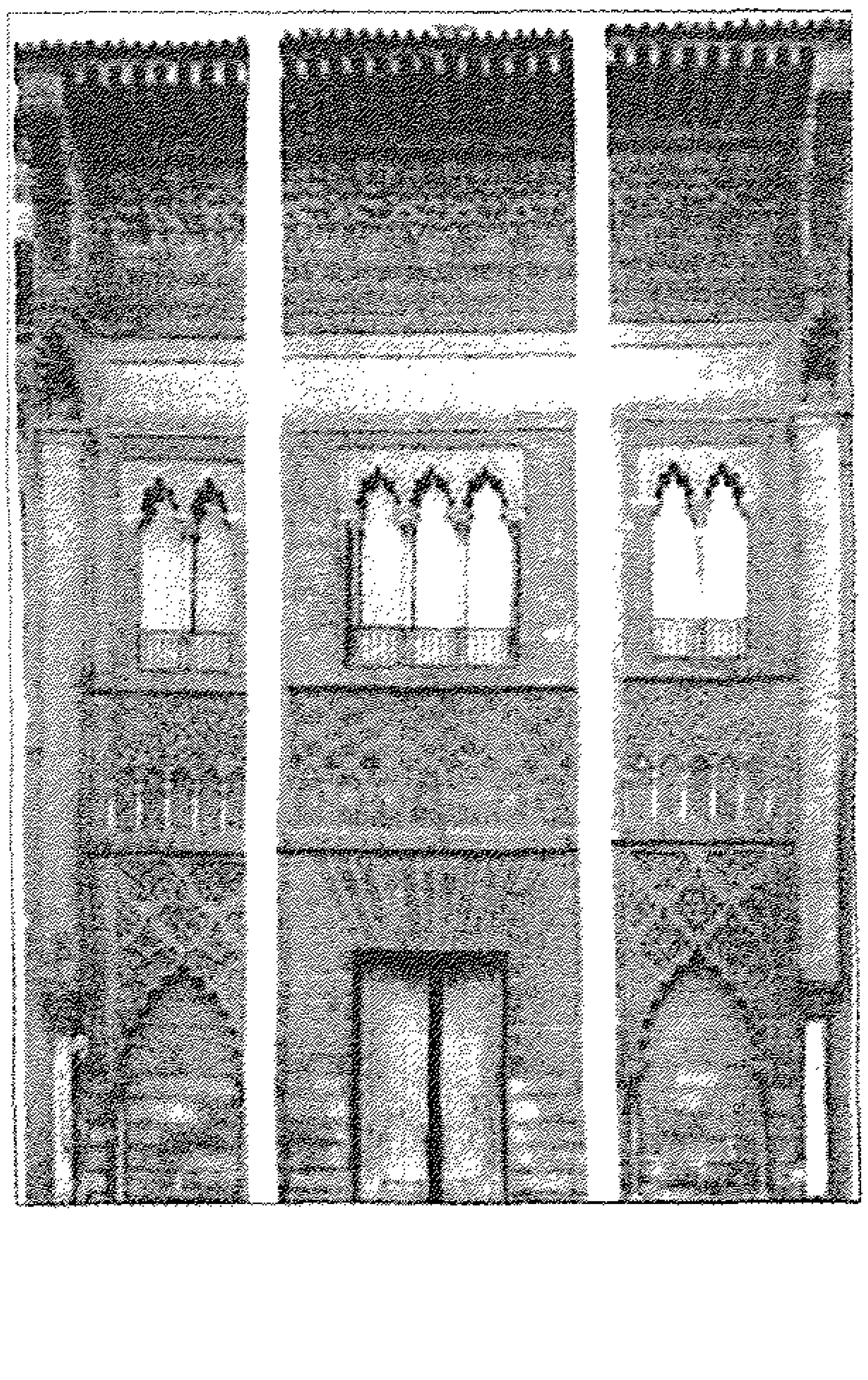
مسقط رأسى للواجهة ومسقط أفقى ٢٢١ – قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية.

1

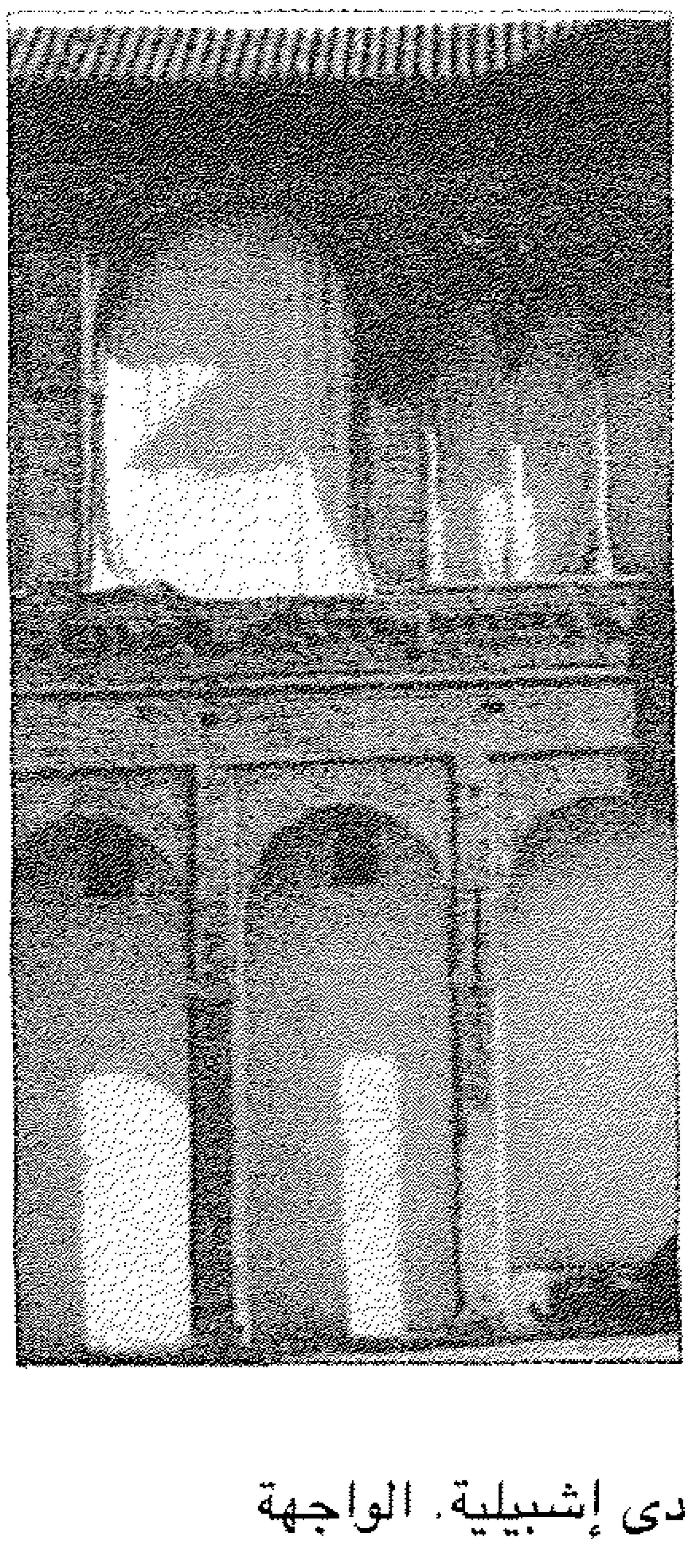
2



3

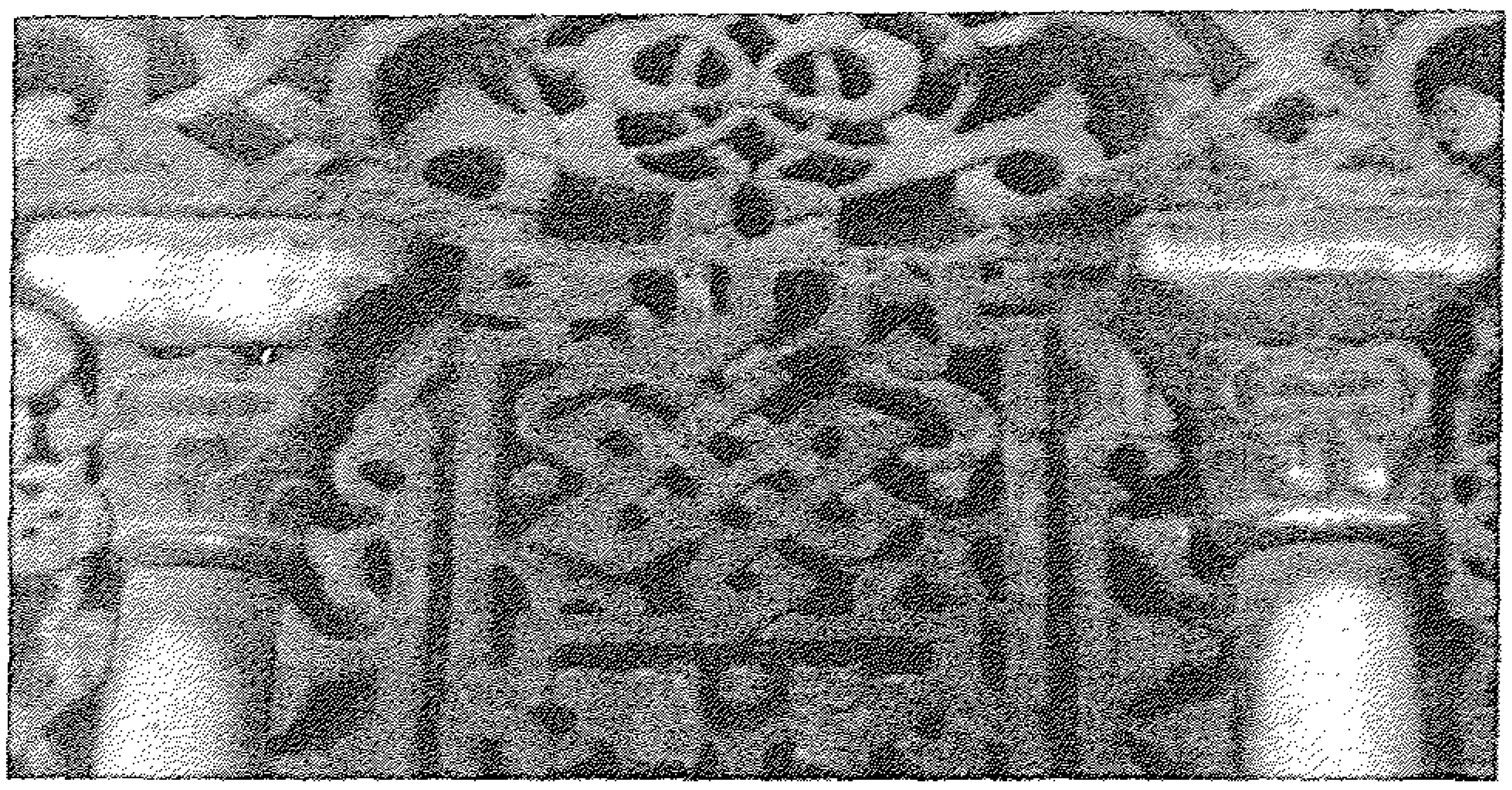


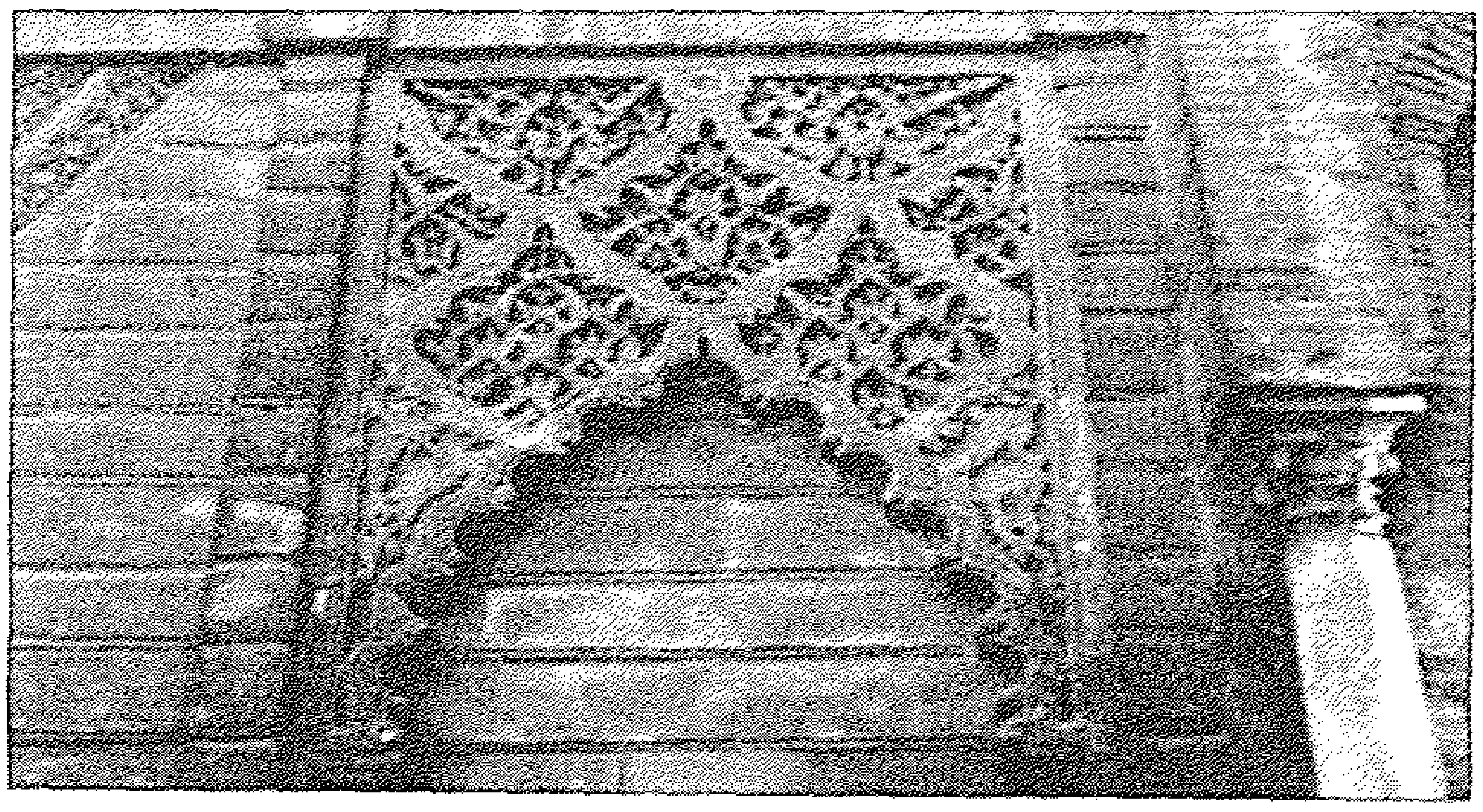
4

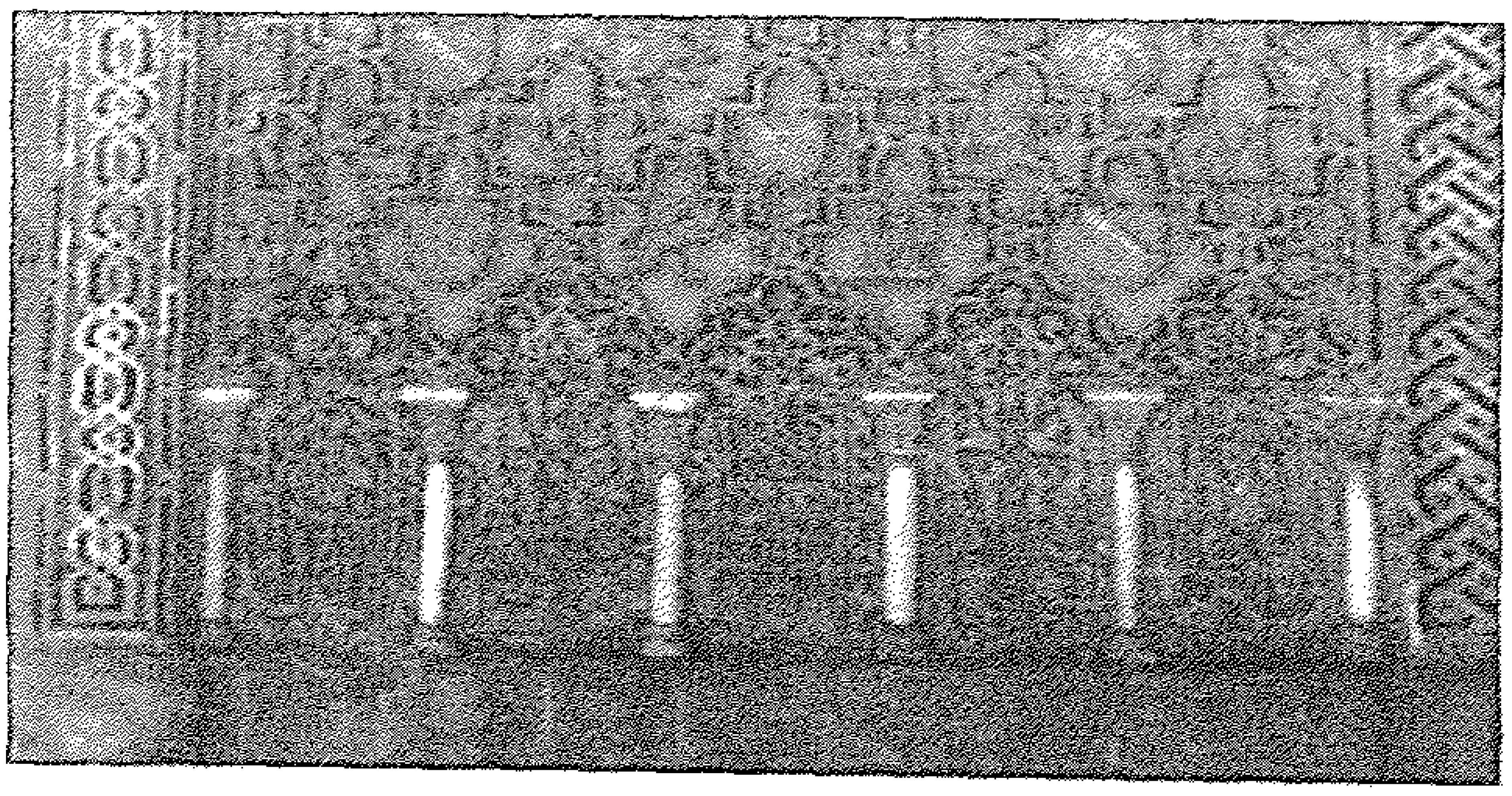


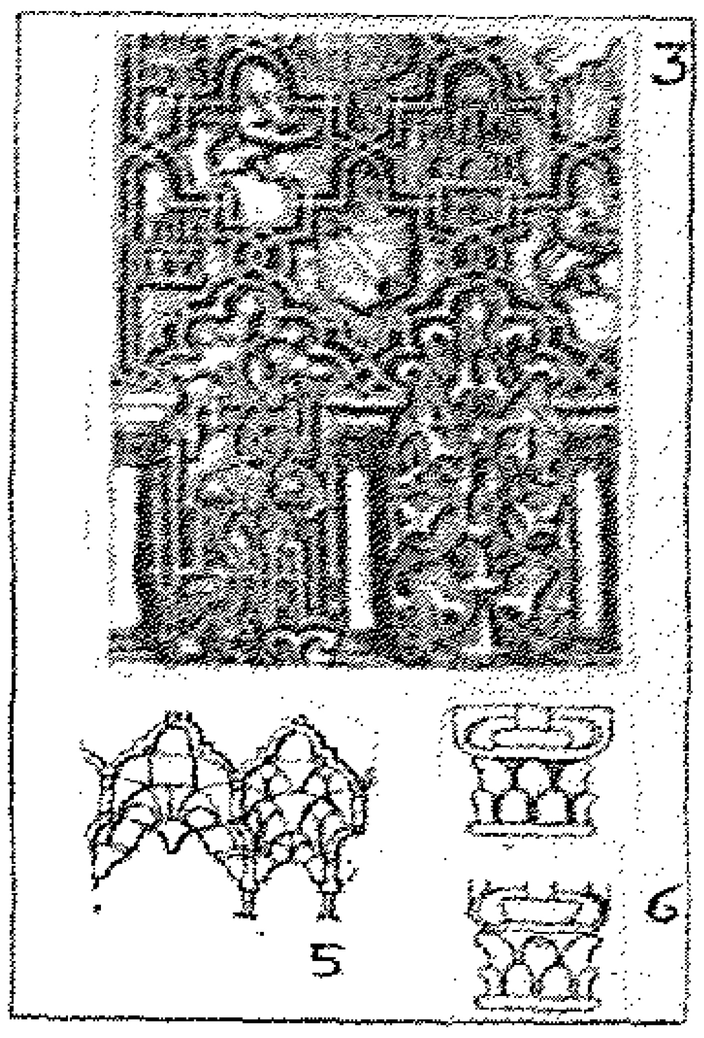
5

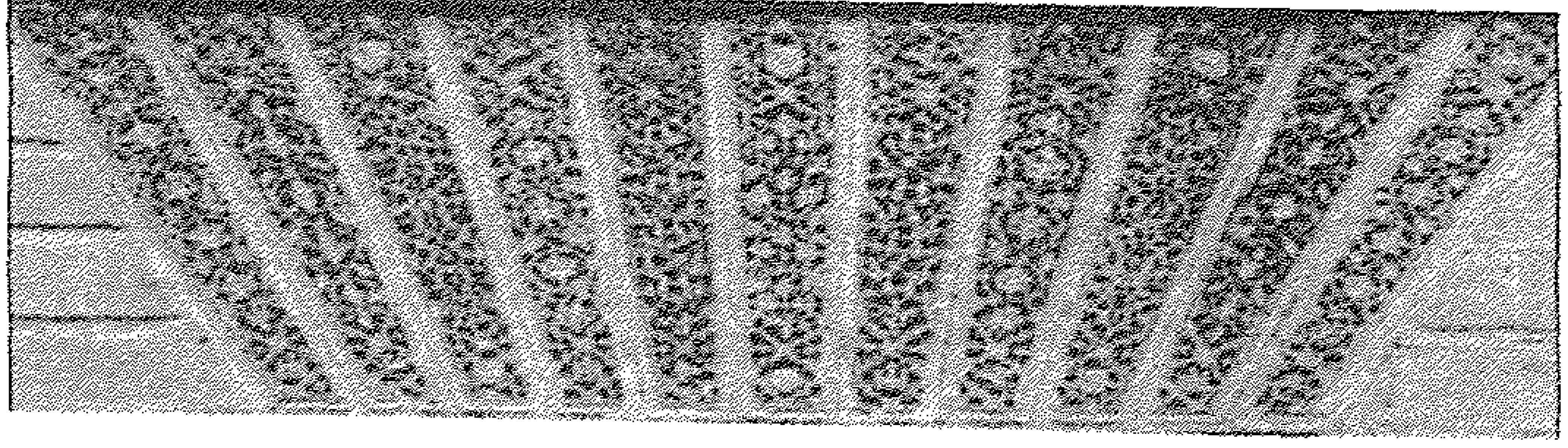
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. الواجهة

1


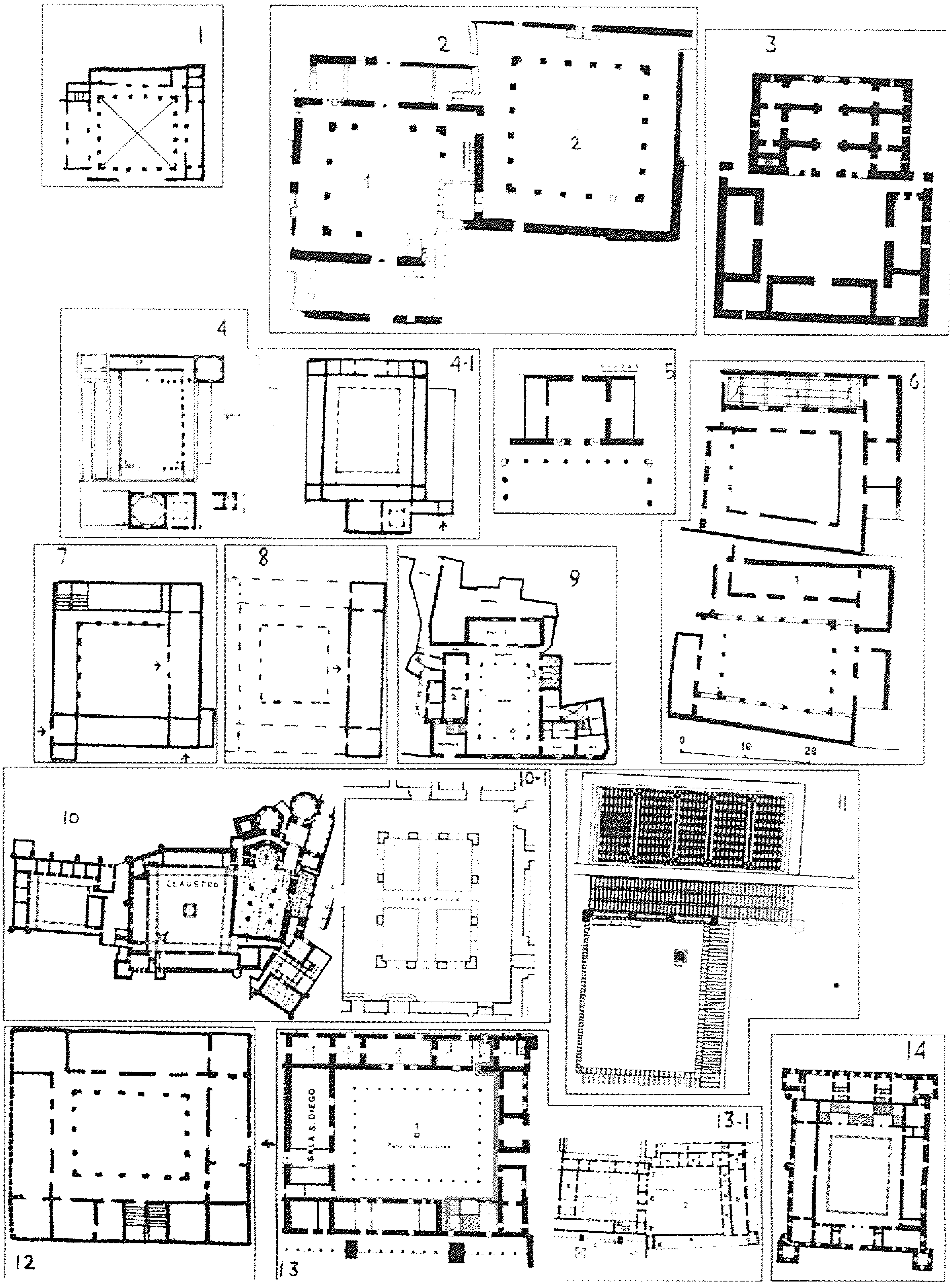
2


3


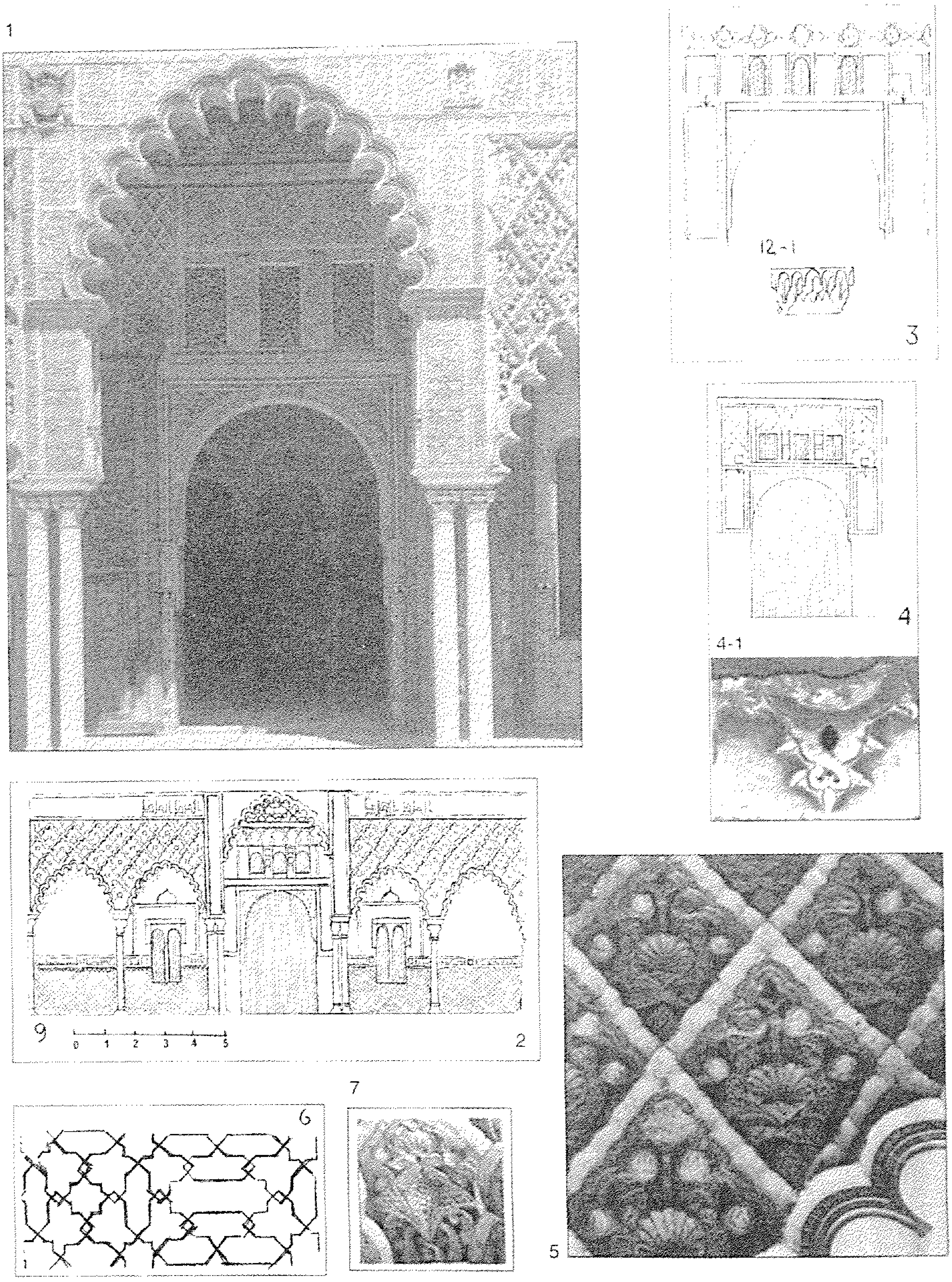


4


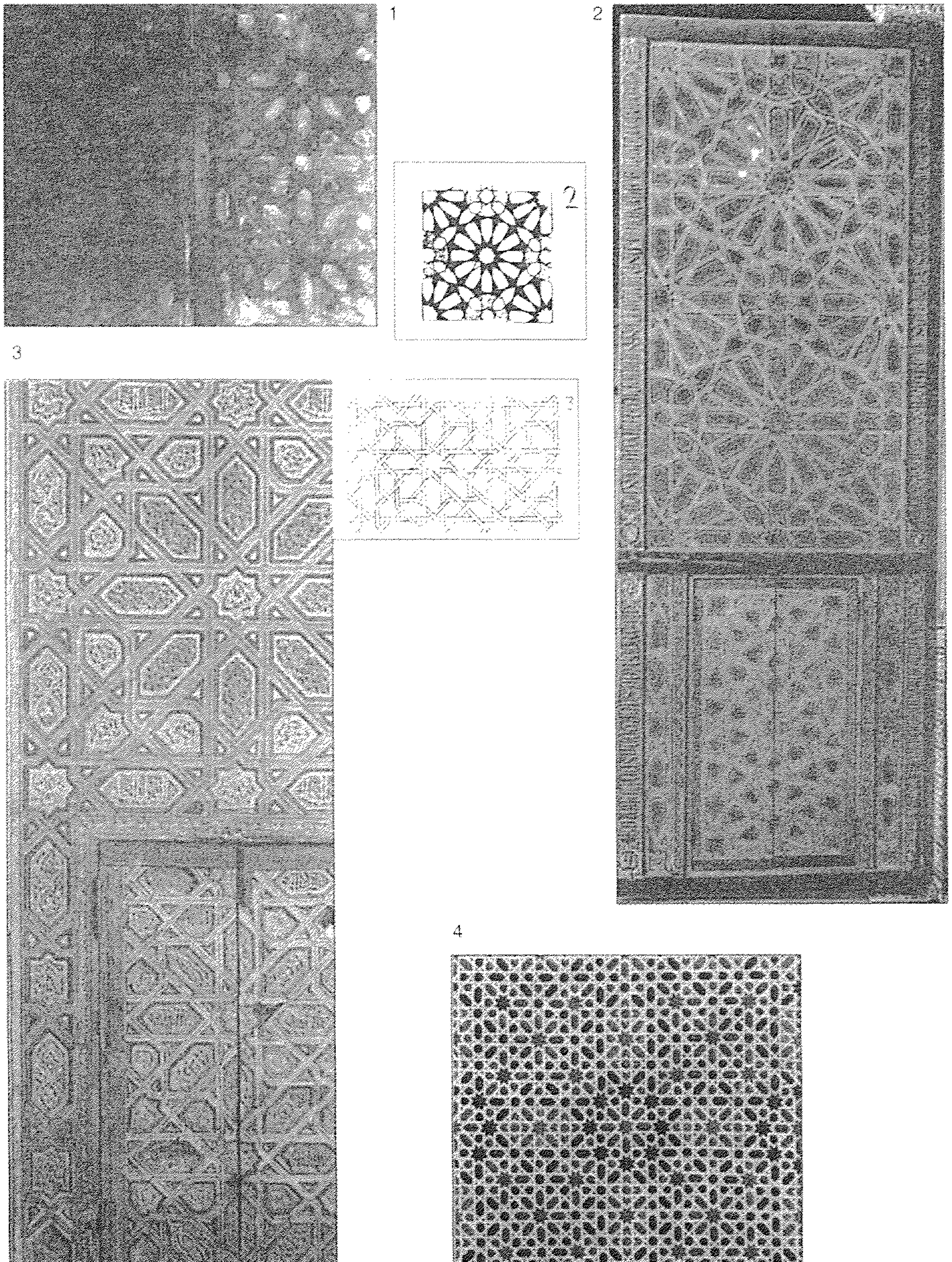
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. الواجهة



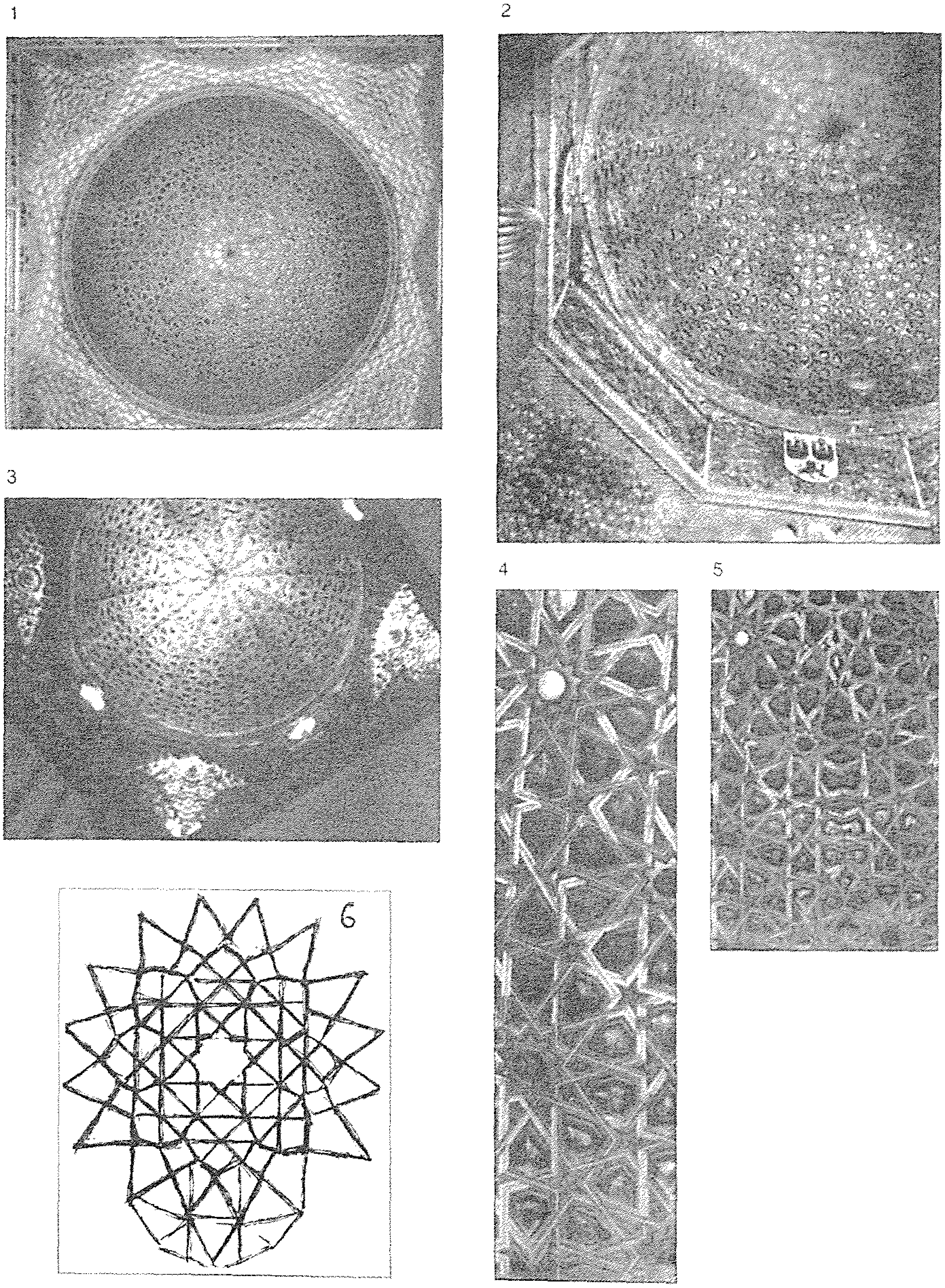
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. توازيات: مساقط أفقية لصحون مدجنة والصحون الأولى لعصر النهضة.



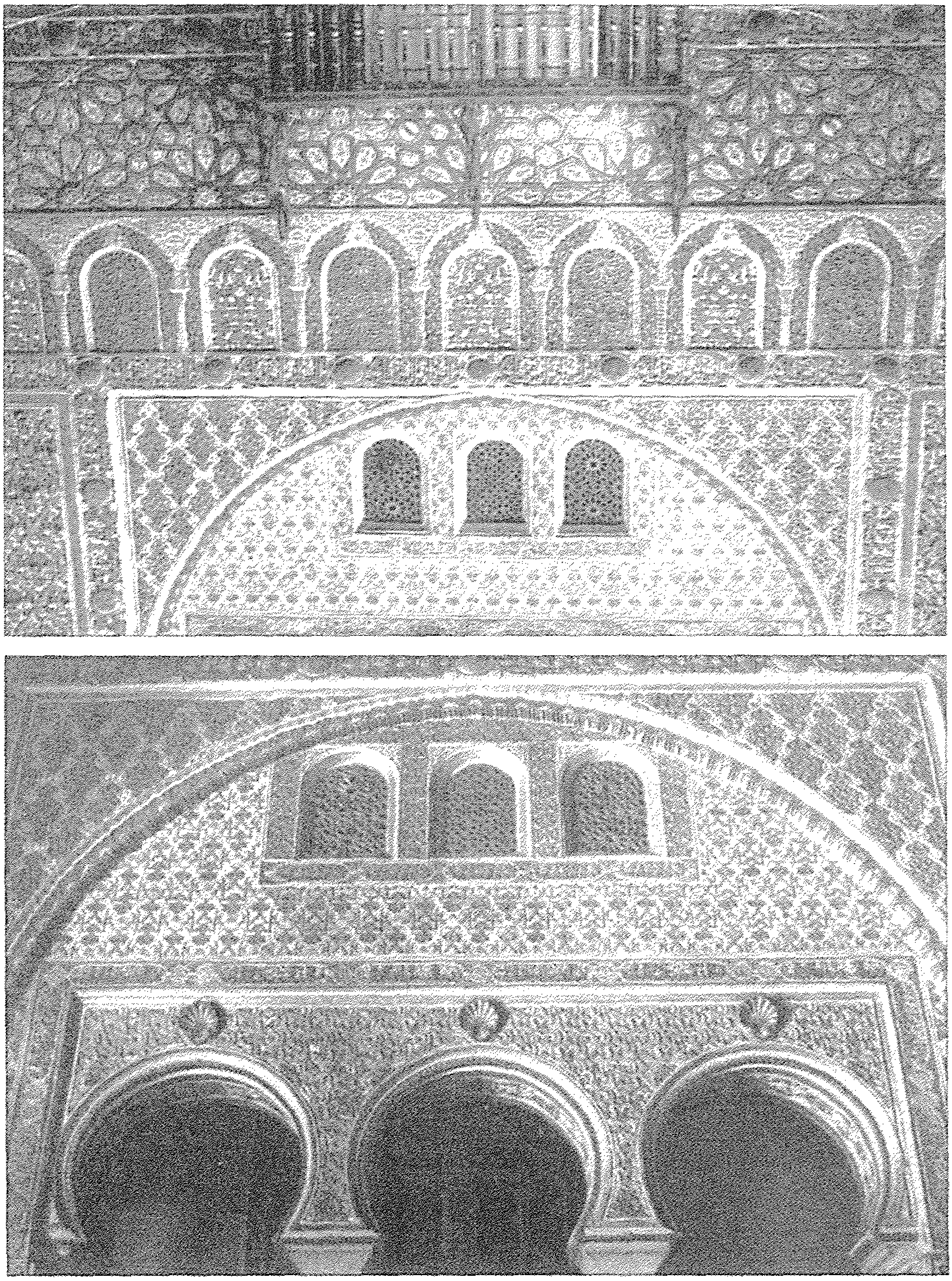
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. صحن الوصيفات.



قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، بوابات وتكسية (٢، ٣ أرش إسبانى **V.**)

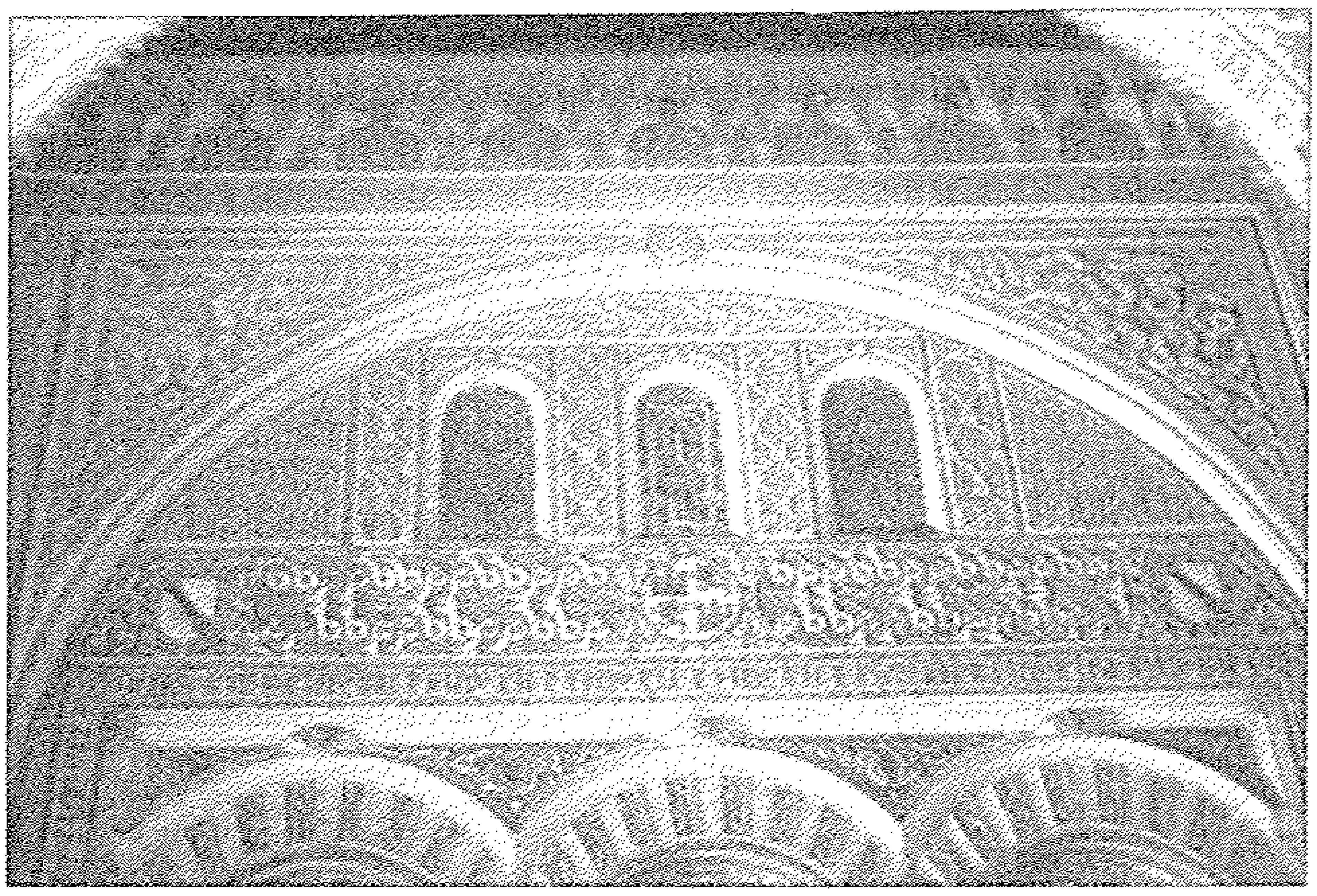


قصر بدرو الأول. ألكاثار دي إشبيلية. توازيات

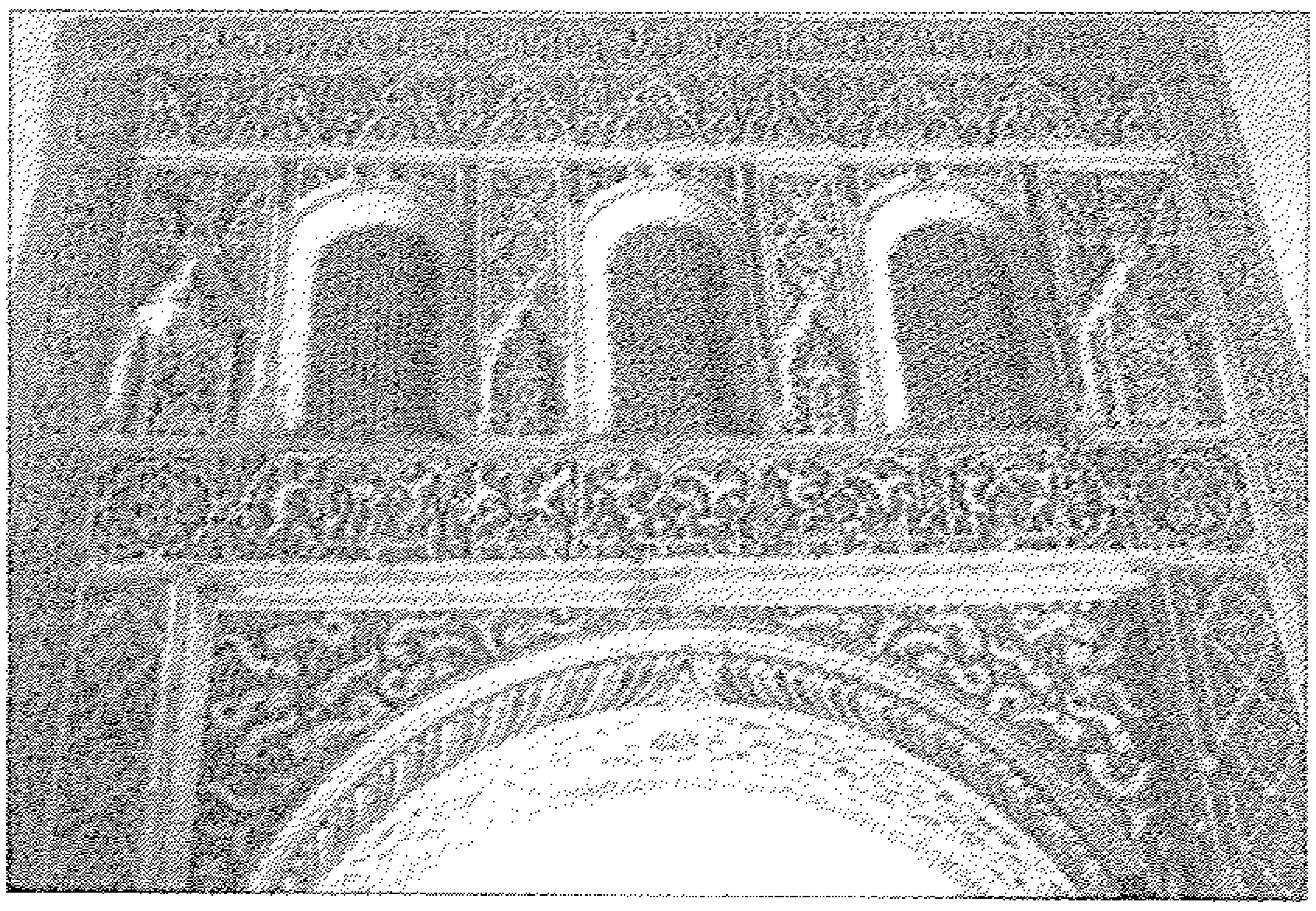


قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. صالون السفراء.

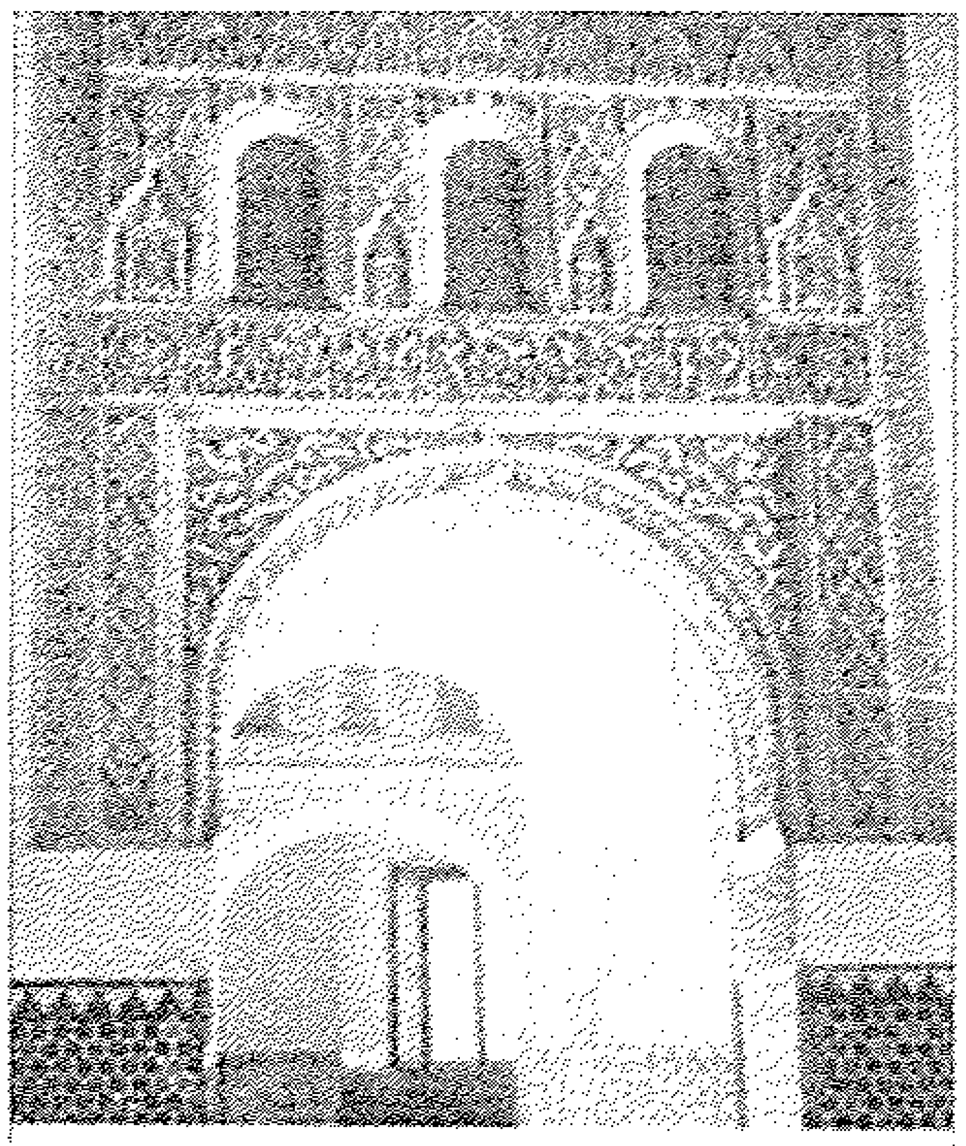
1

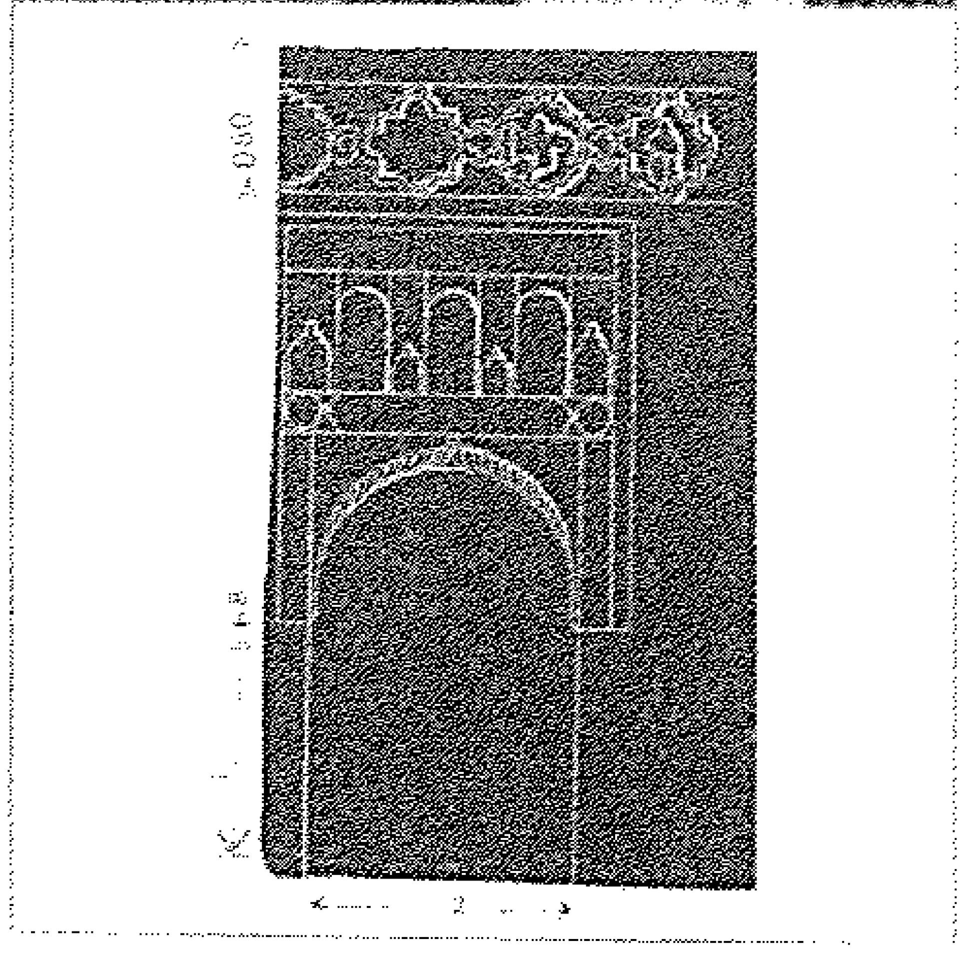


2

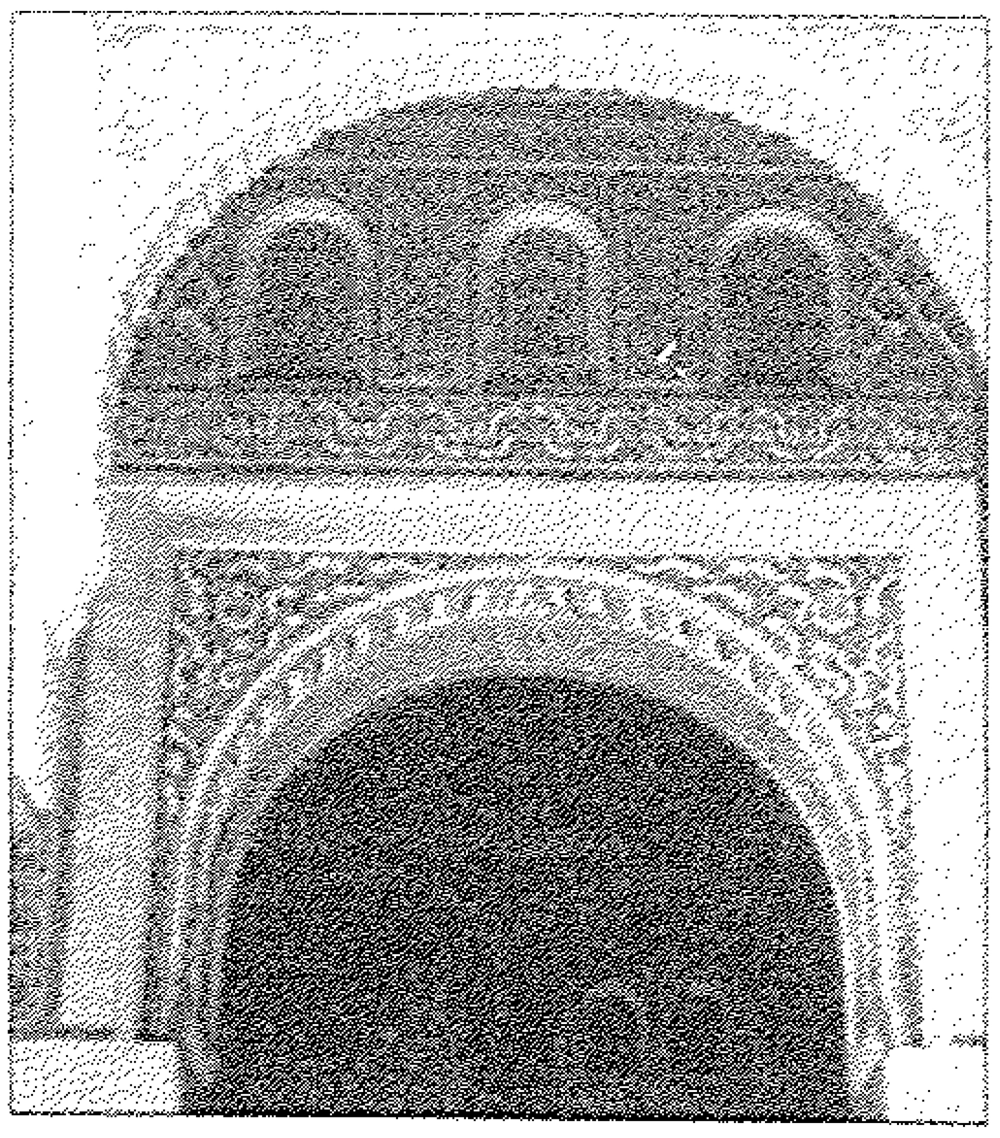


2



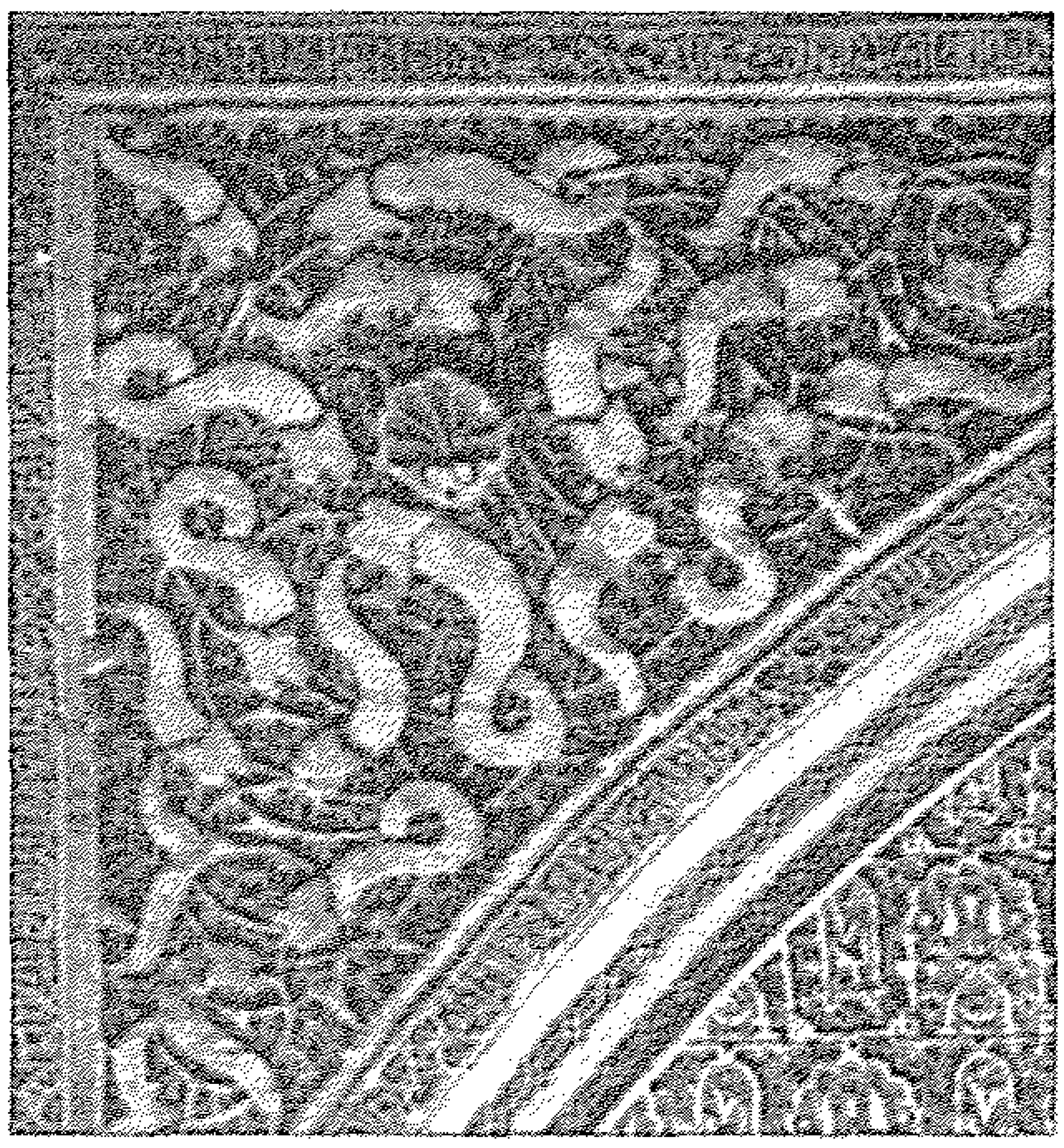


3

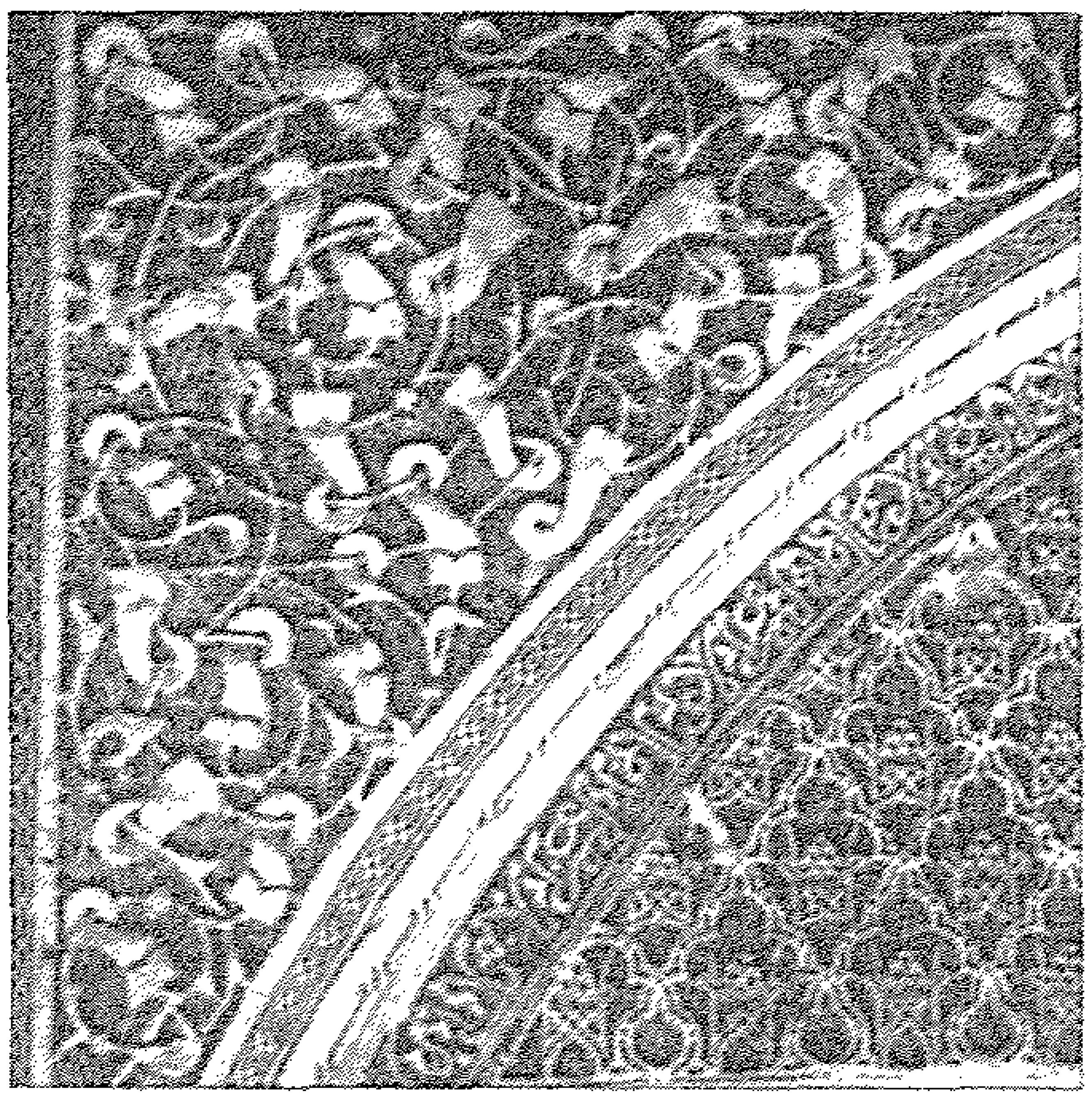


قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. صالون السفراء وواجهات الصالات الملحقة.

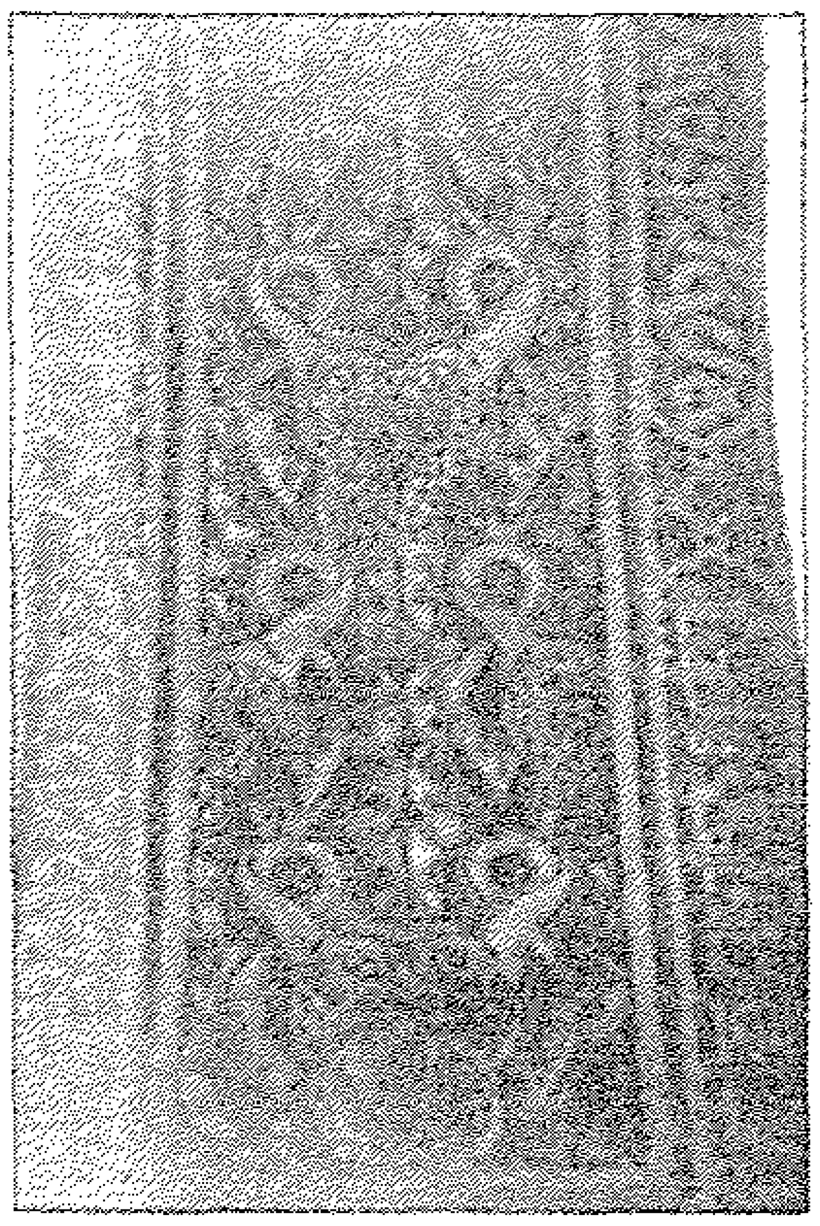
1



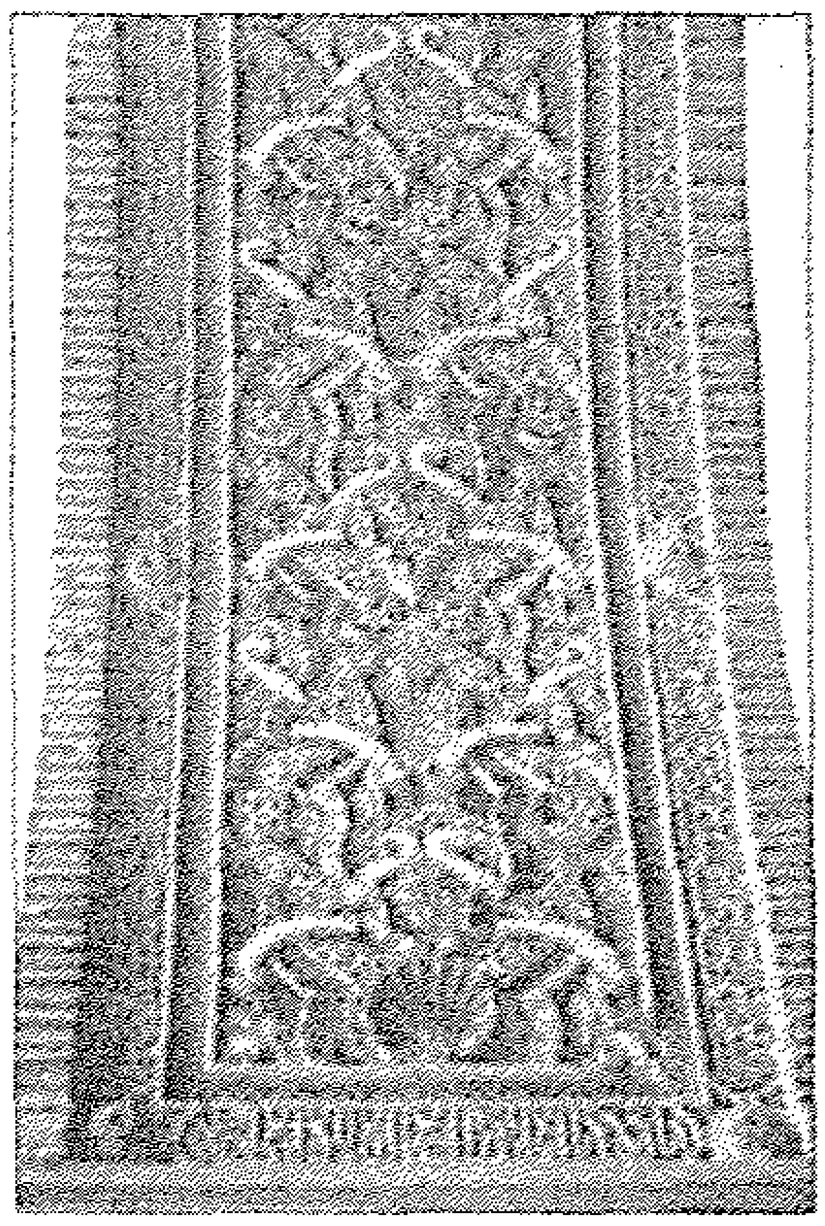
2



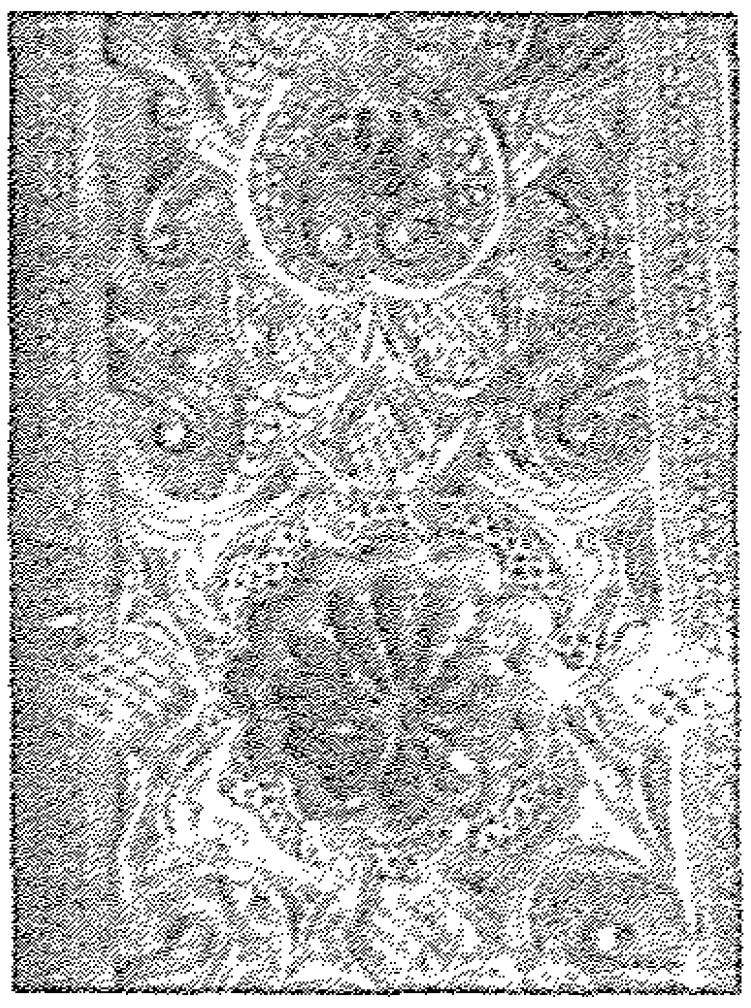
3



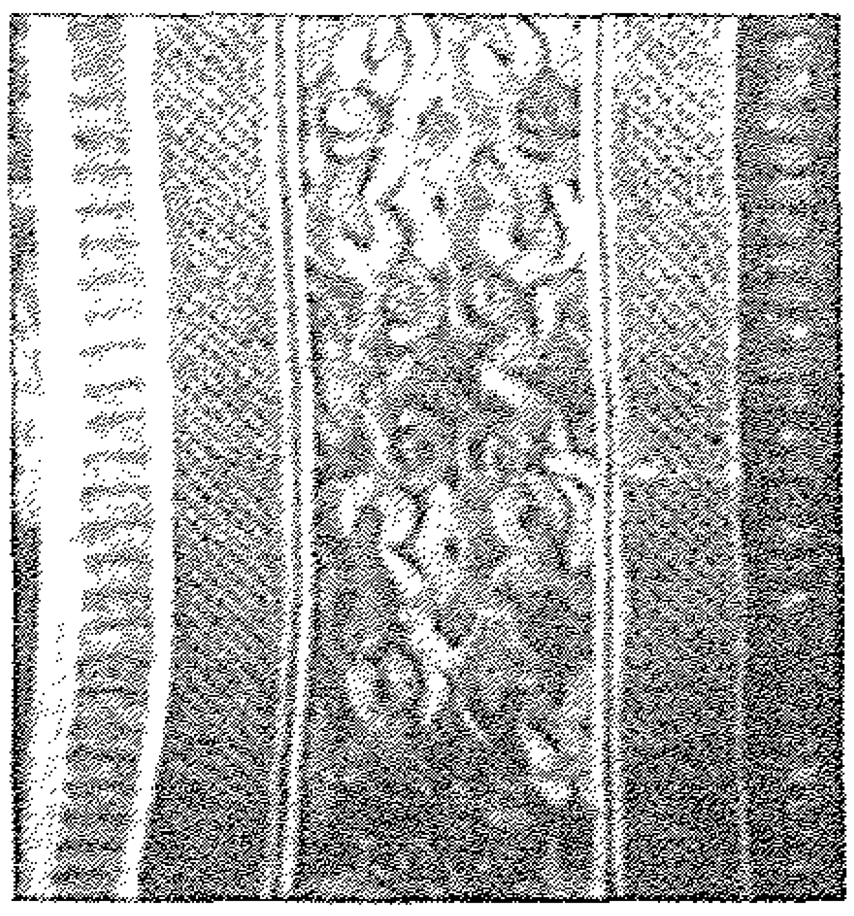
4



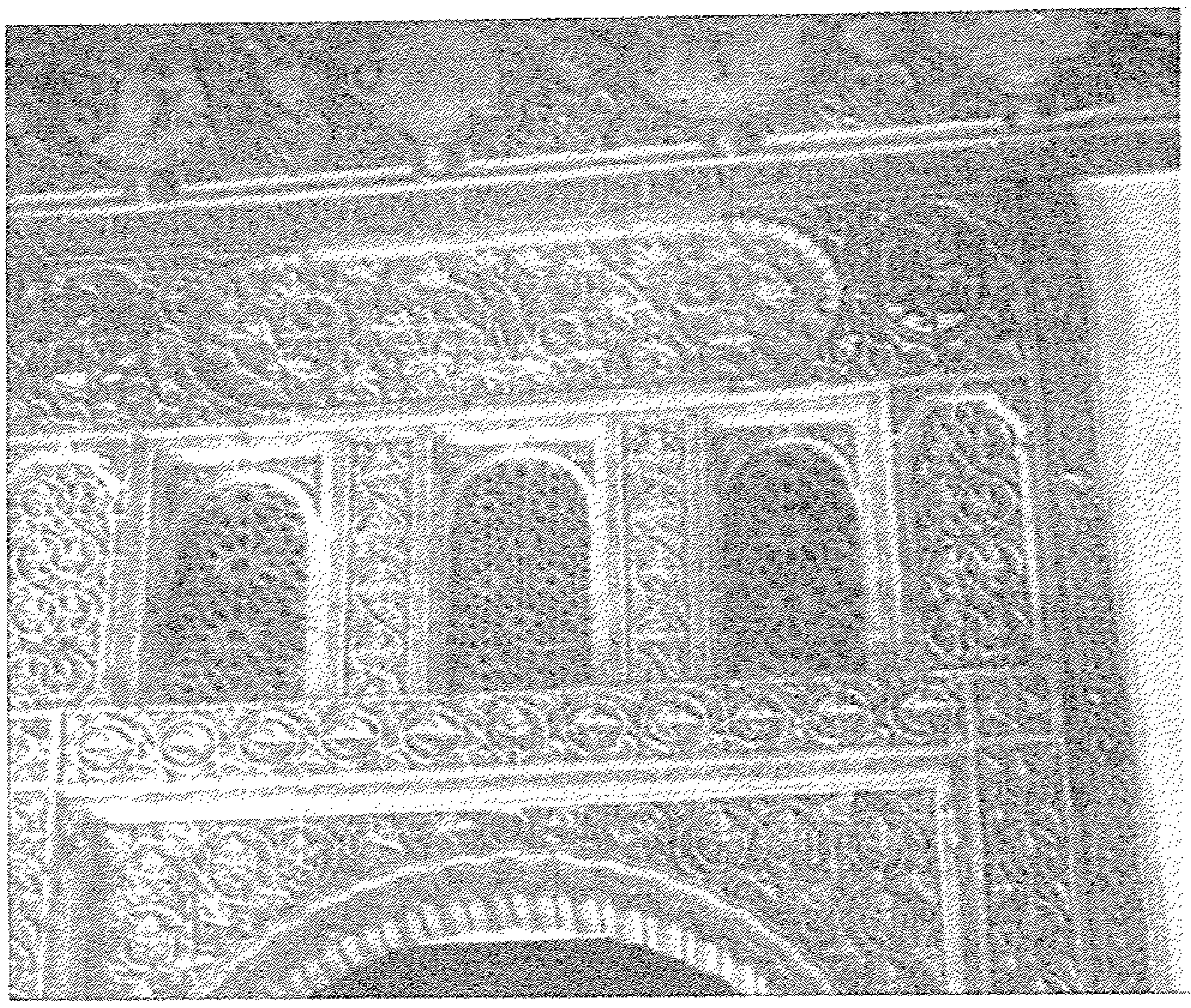
5



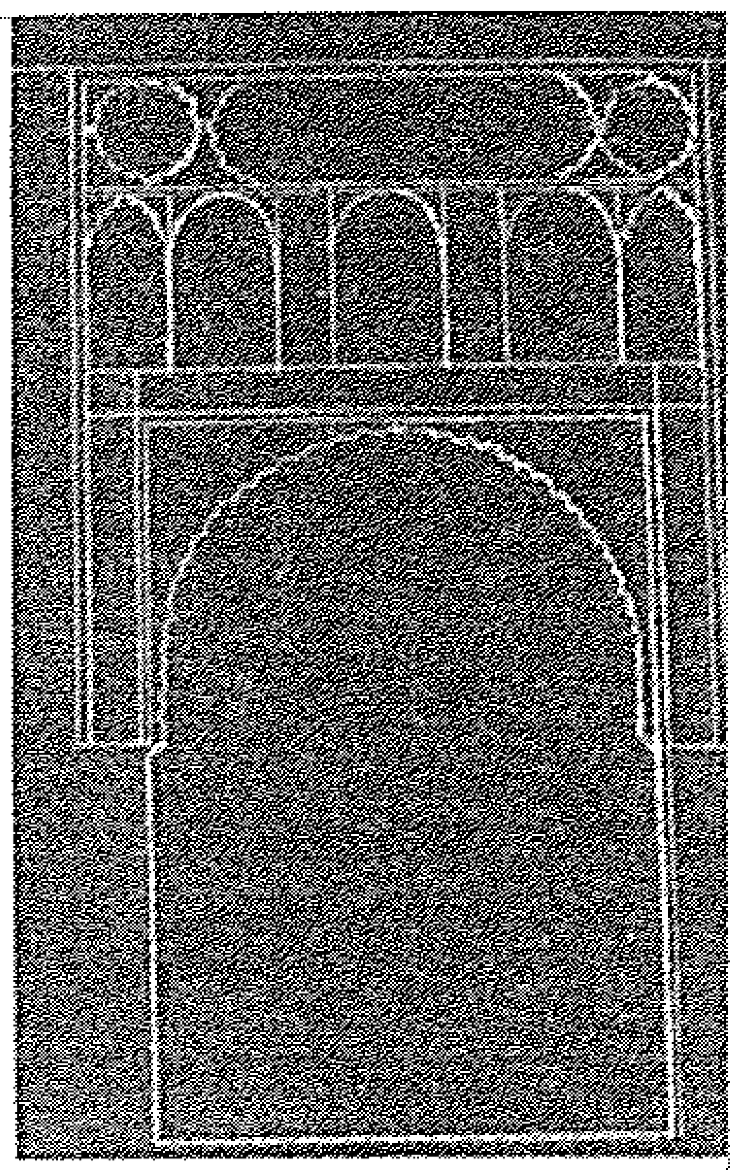
6



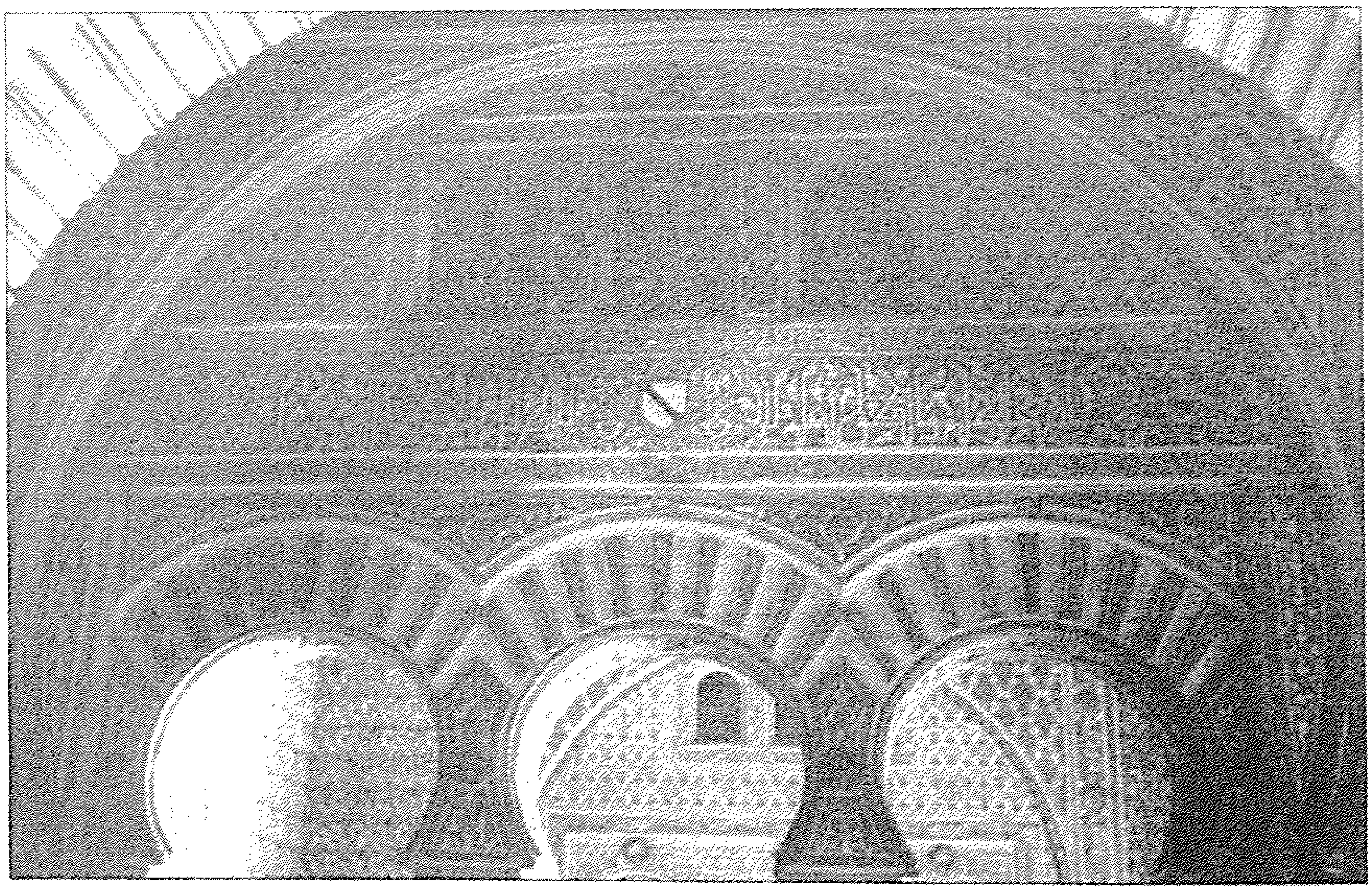
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. صالون السفراء. زخرفة العقود.



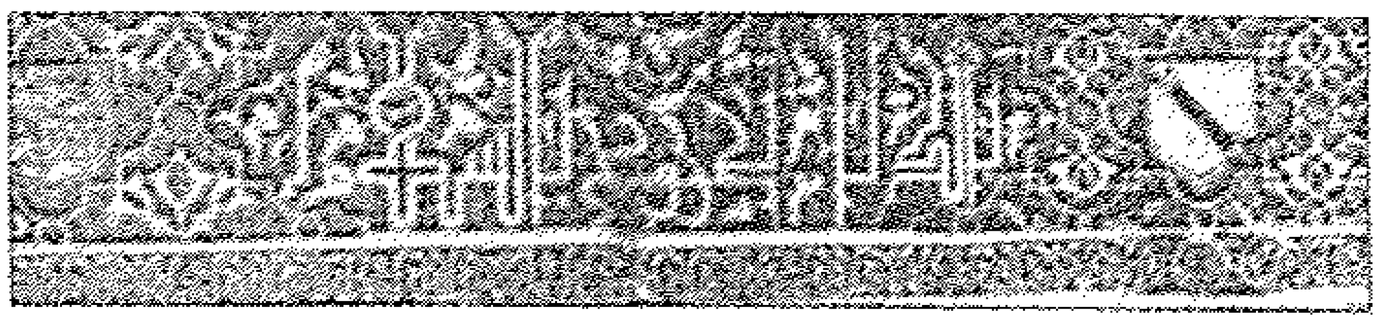
1



1-1

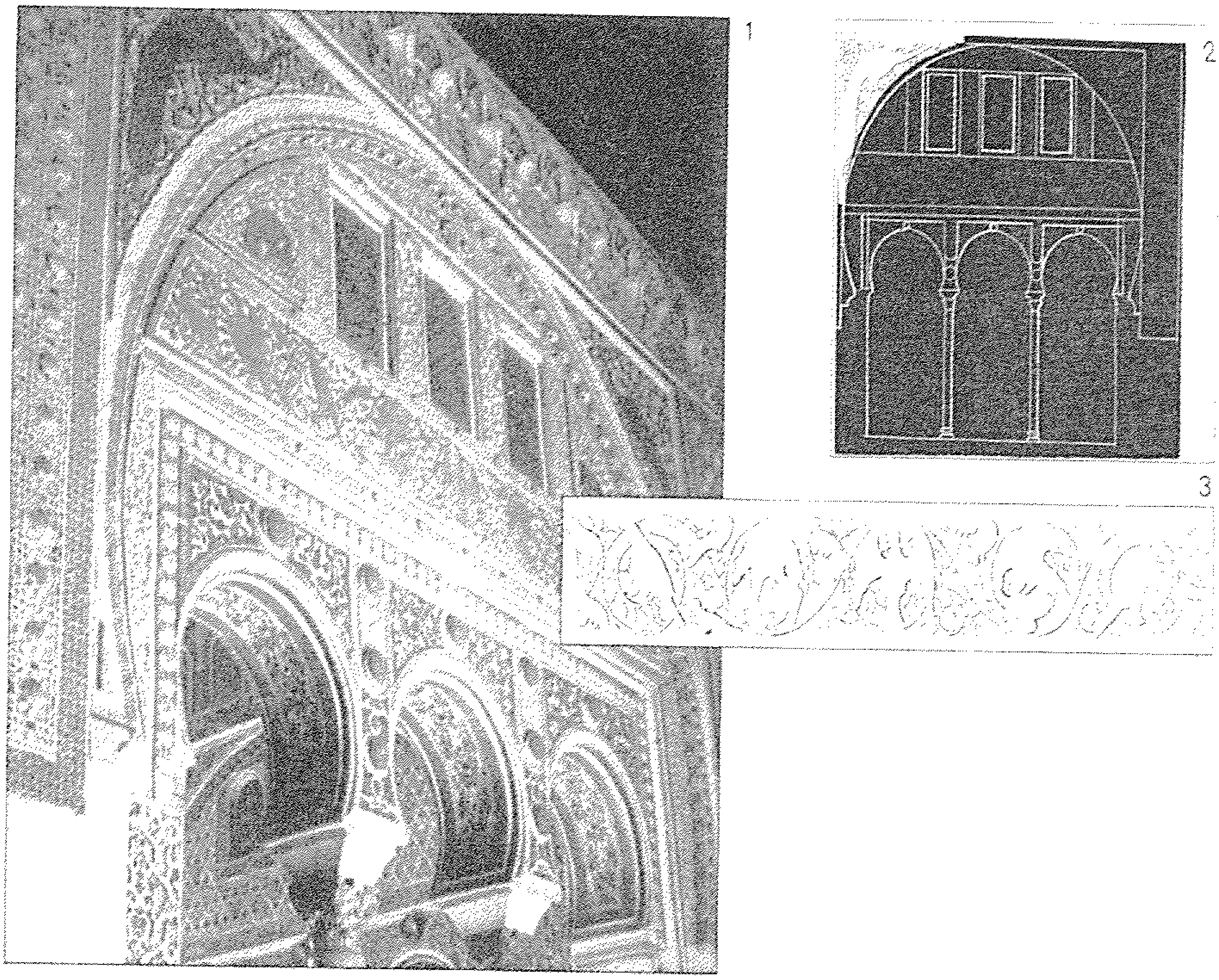


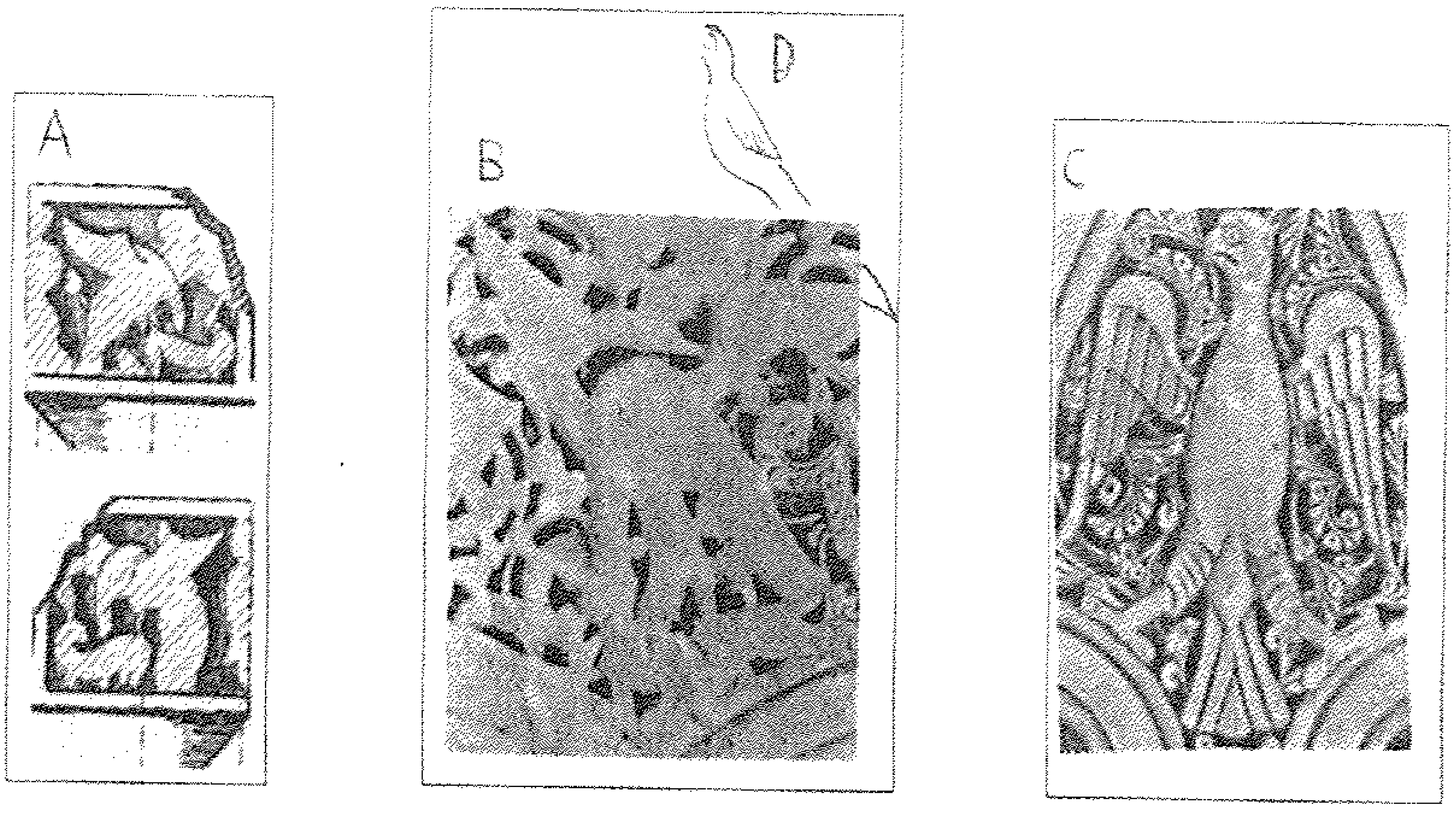
2



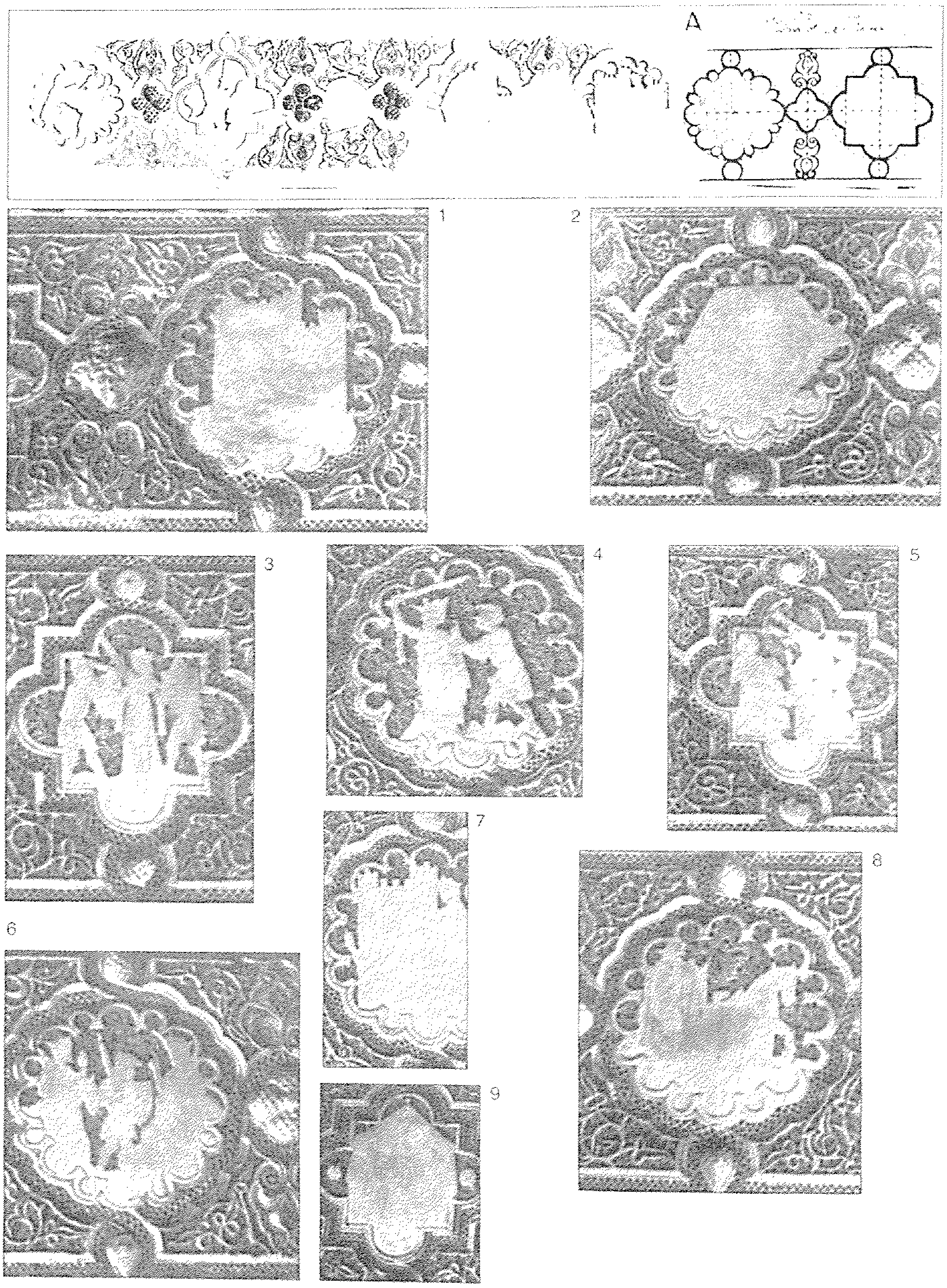
3

قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. صالون السفراء. وواجهات الصالات الملحقة.

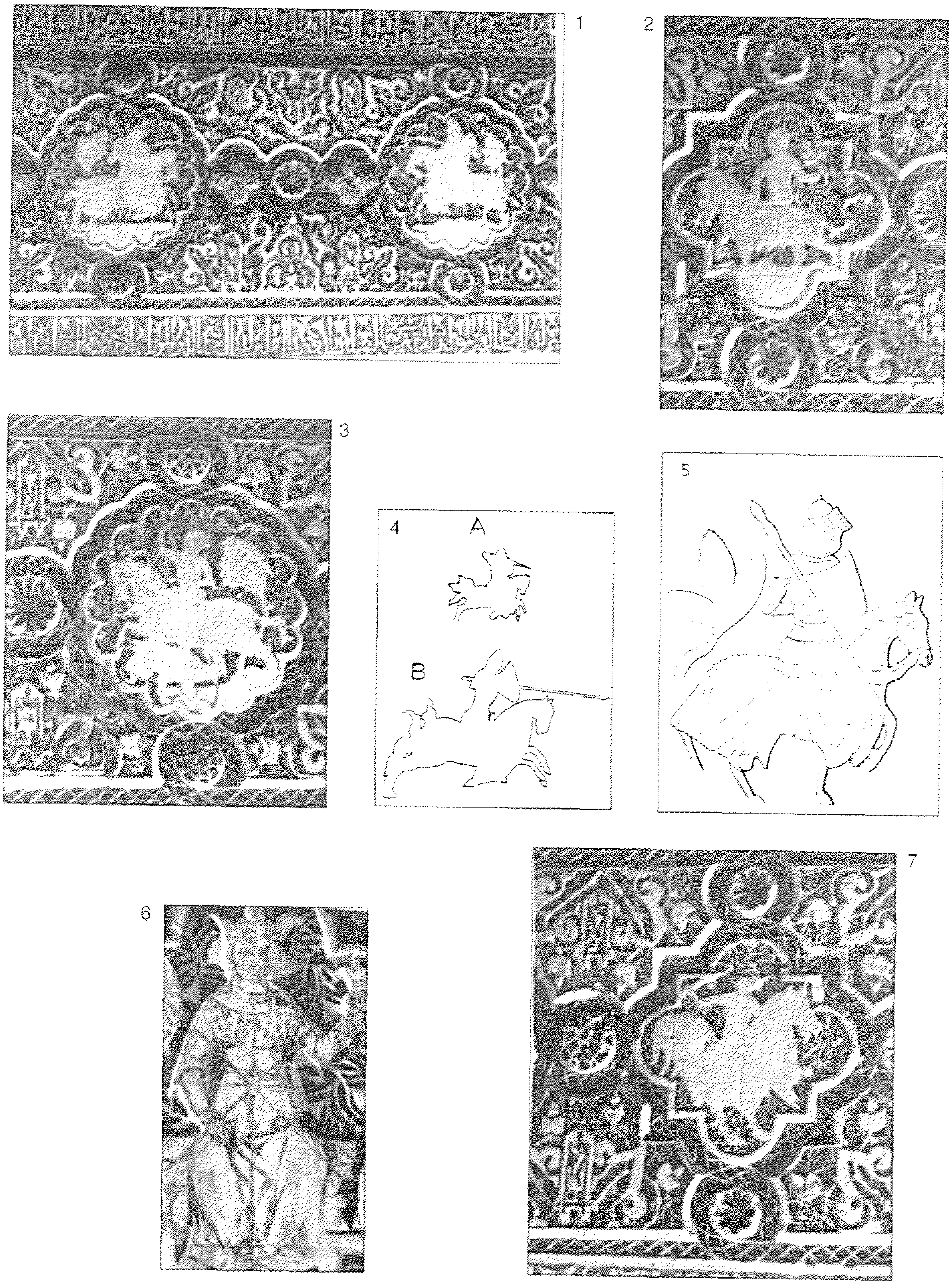




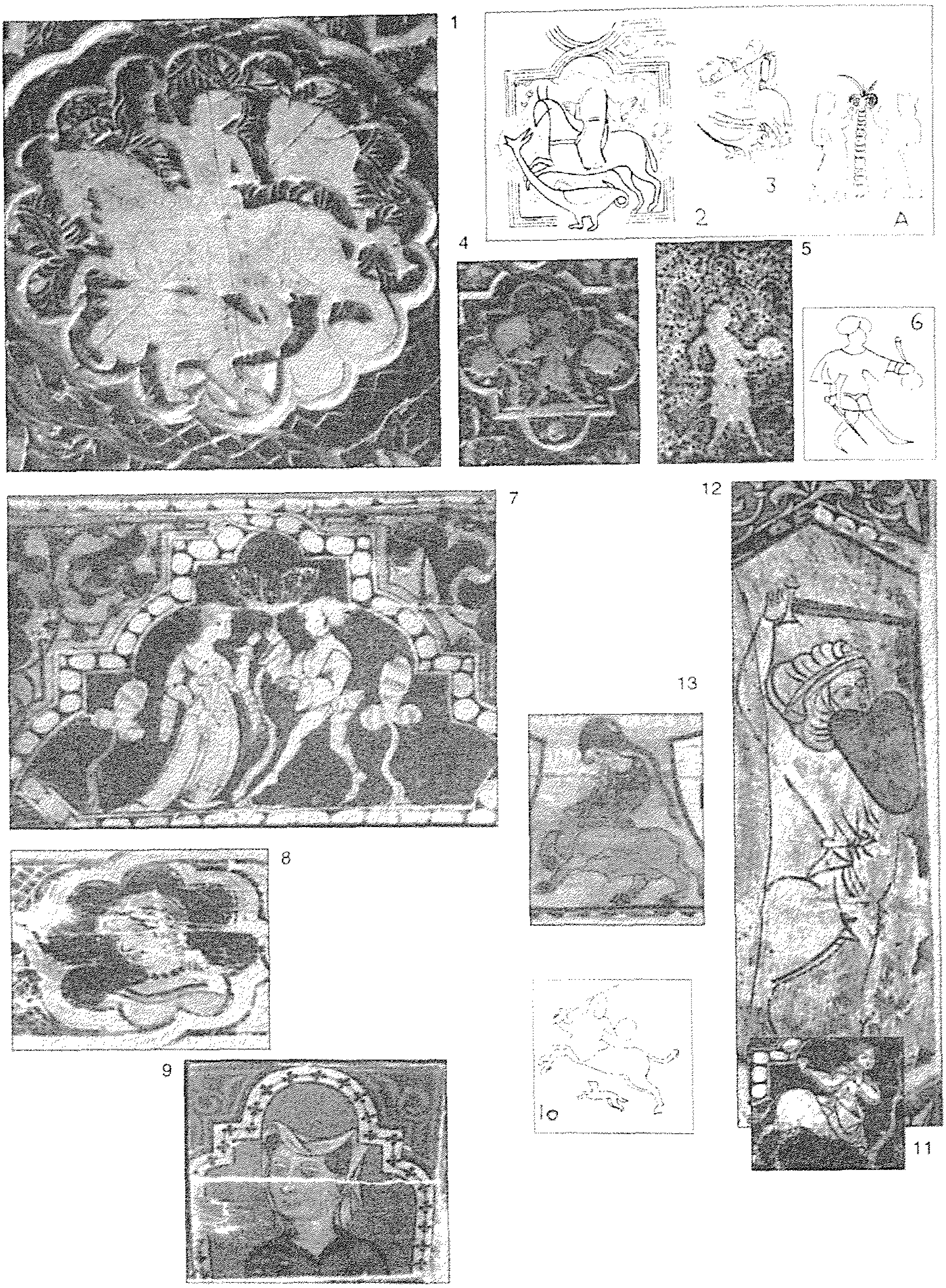
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. صالة الطواويس.



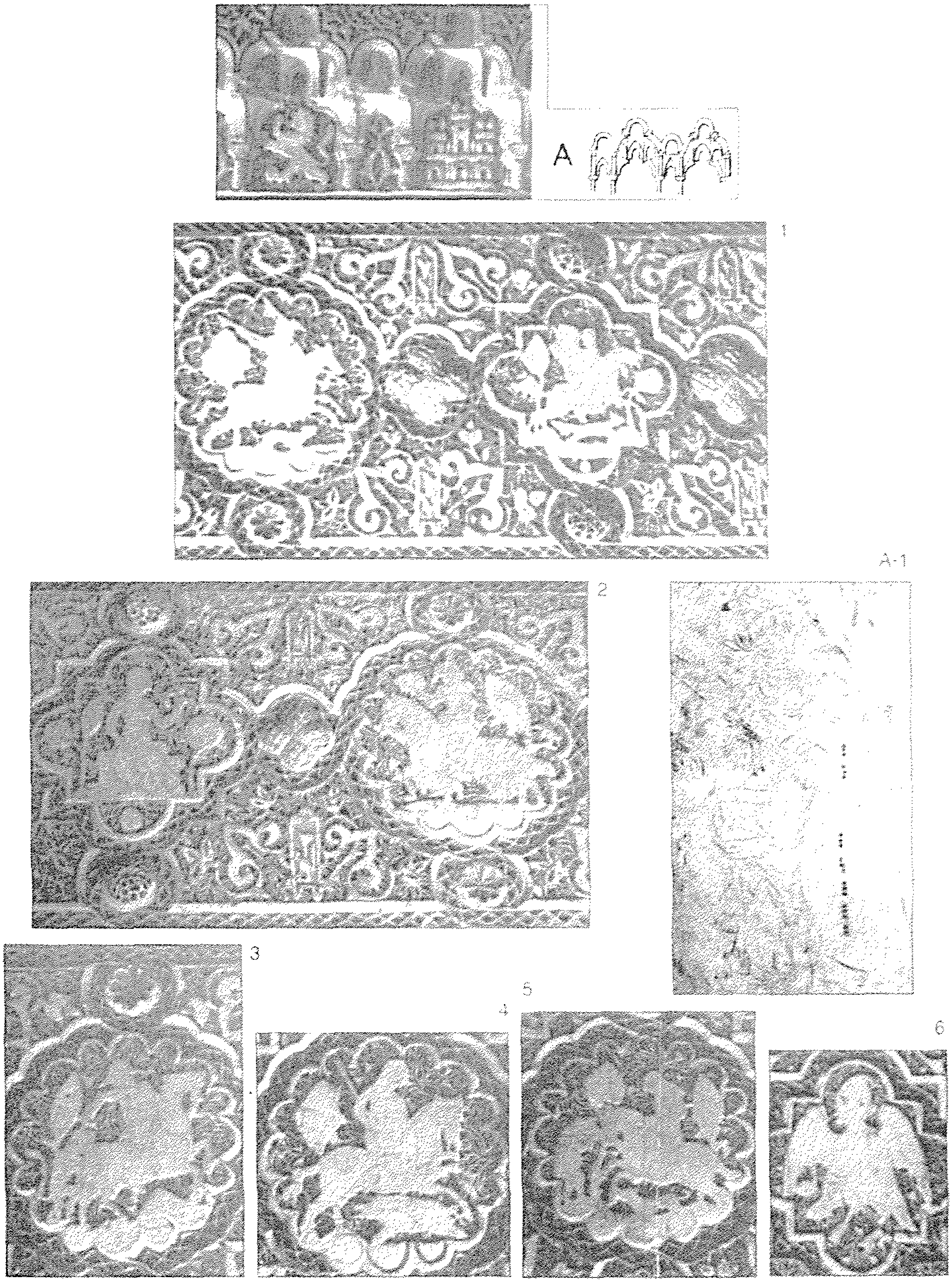
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. أشكال فى الصالات المجاورة. صالة الطليطليين.



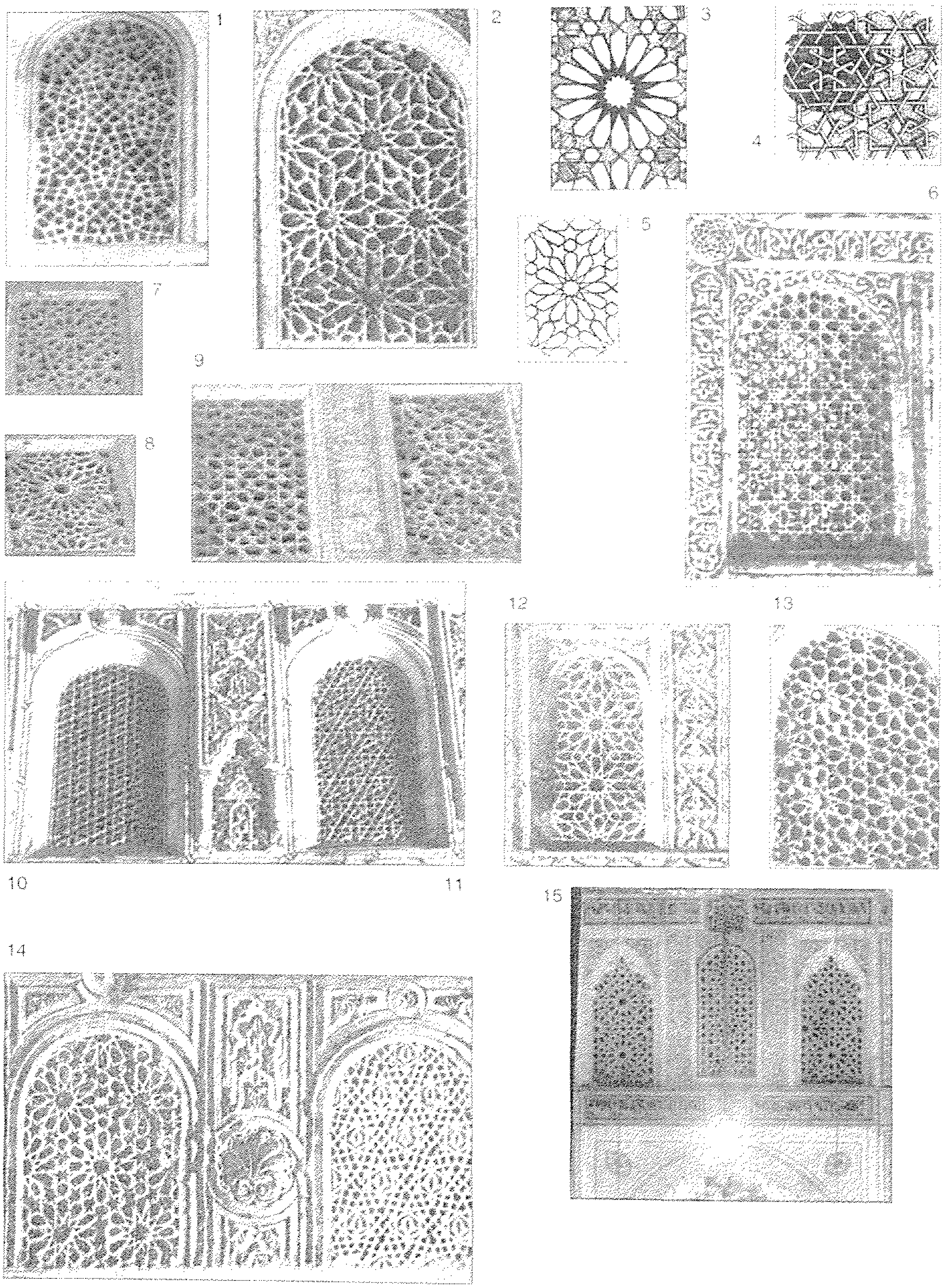
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. أشكال فى صالة الإشبيليين.



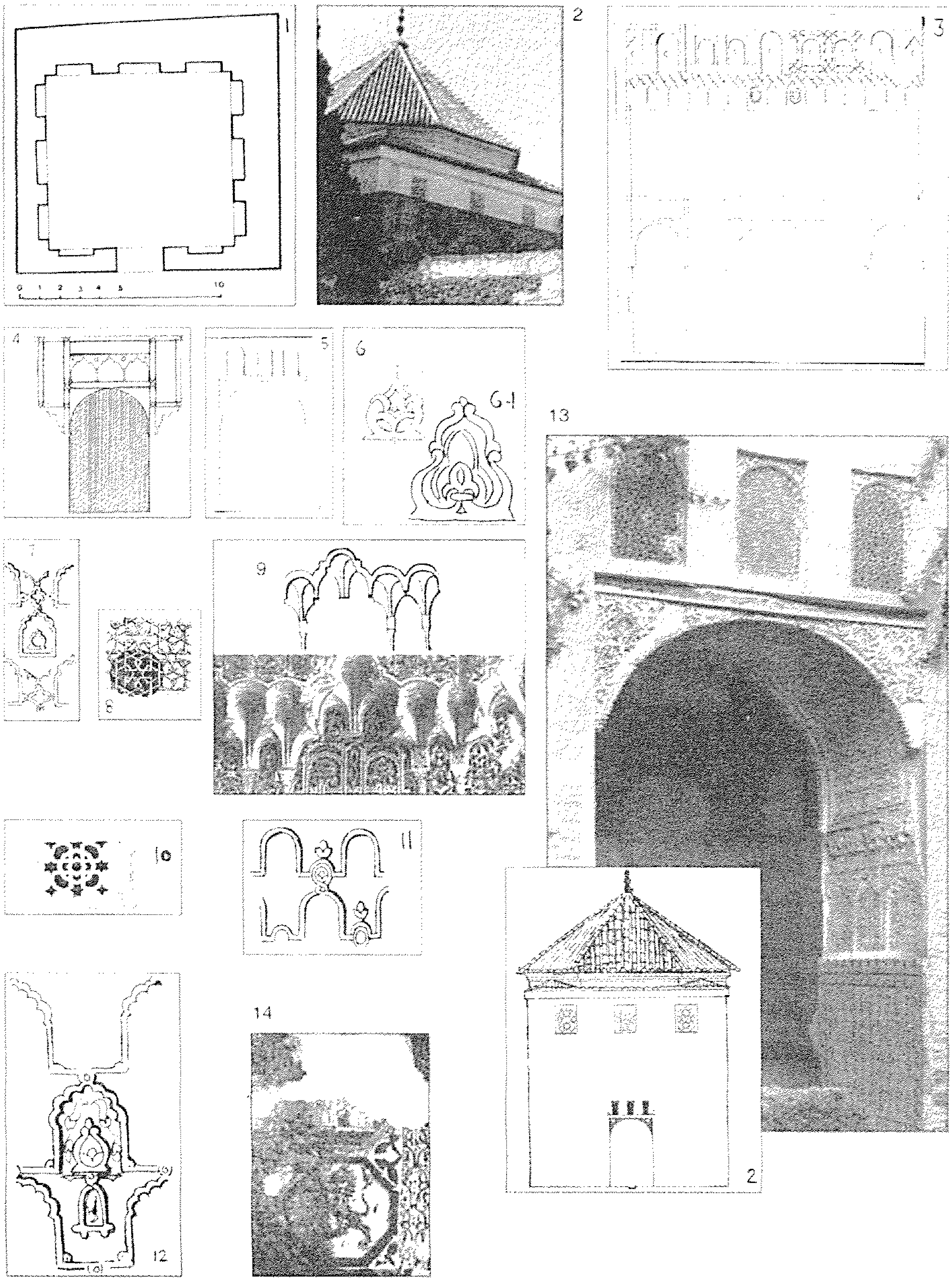
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. أشكال فى صالة الإشبيليين. أشكال حية أخرى مدجنة.



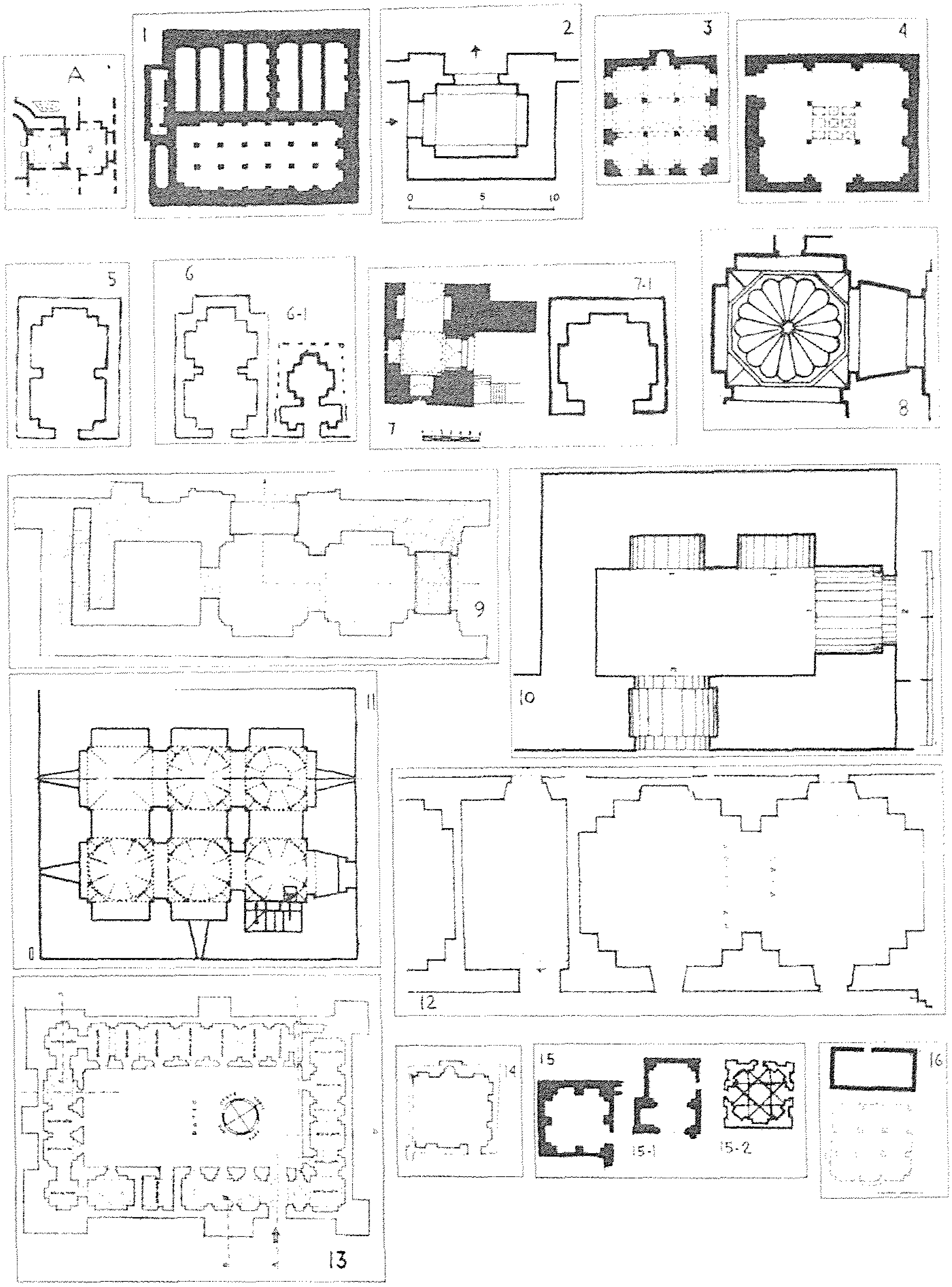
قصر بدرو الأول. ألكاثار دى إشبيلية. في صالة الإشبيليين.



نوافذ ذوات تشبيكات مدجنة إشبيلية فى قصر بدرو الأول ١، ٦، ٩، ١٠، ١٢، ١٣ .

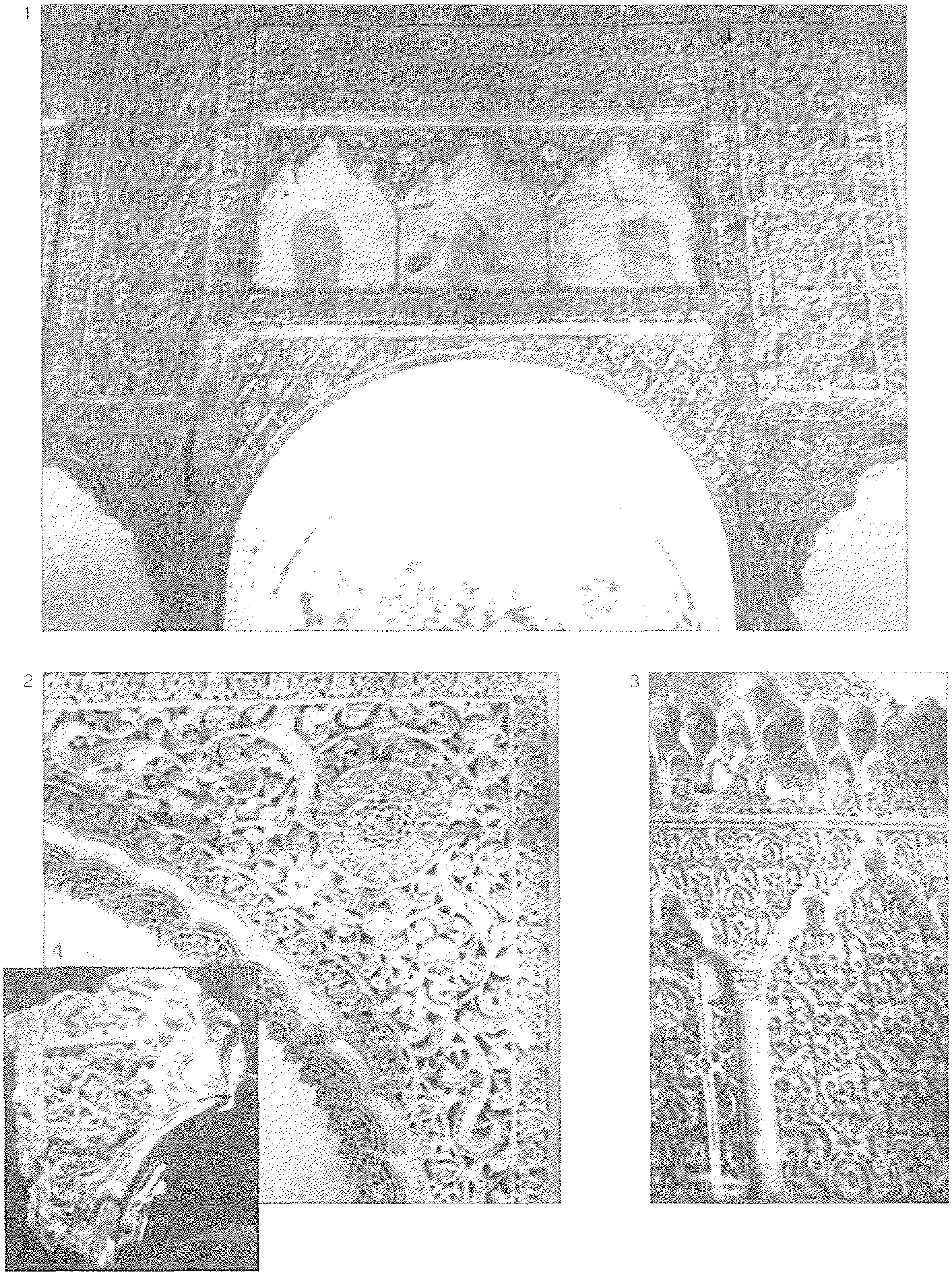


صالة العدل. ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٤).

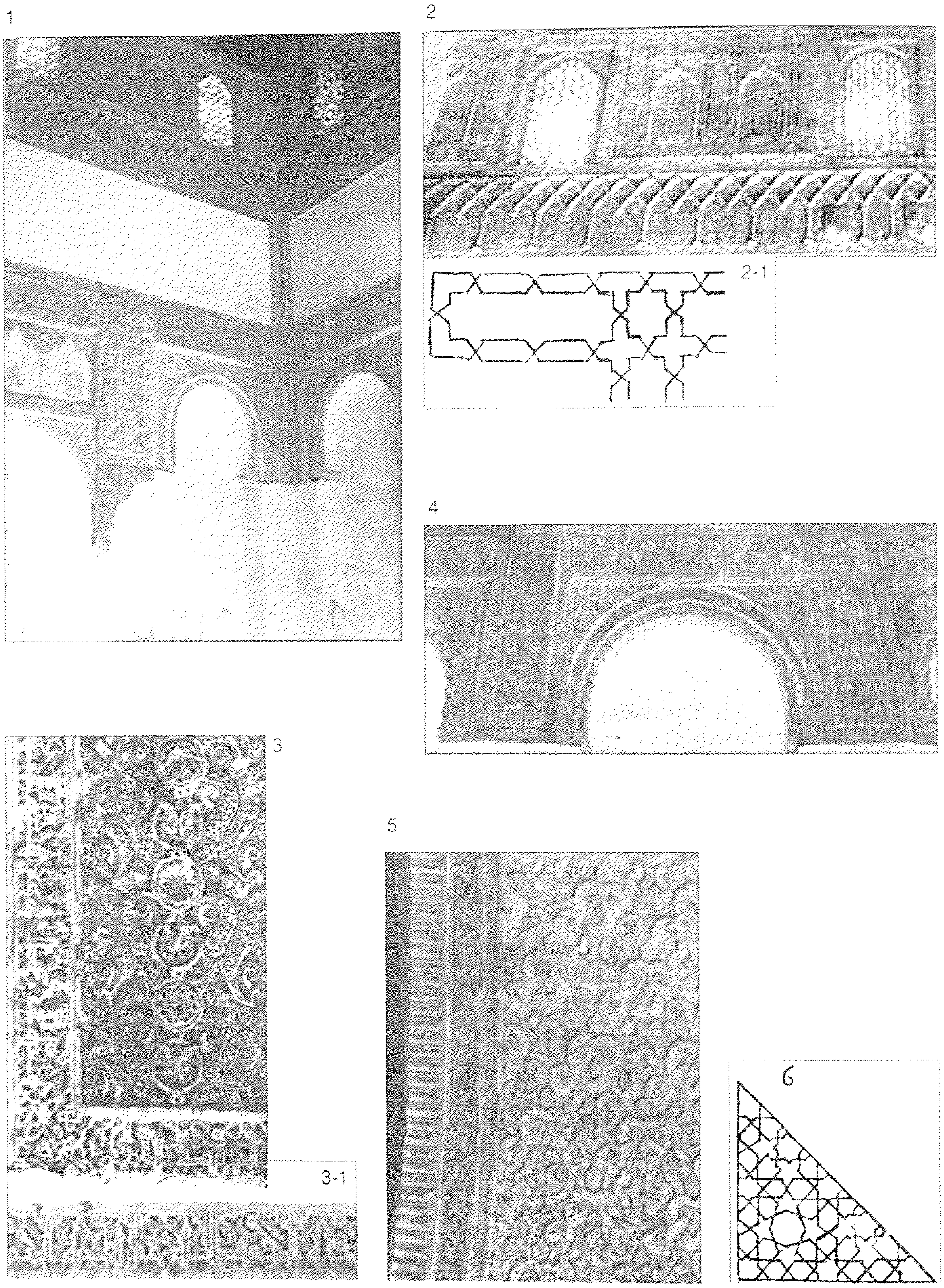


صالة العدل. ألكاثار دى إشبيلية صالات ذات كوّات. توازيات.

1 2 3 4

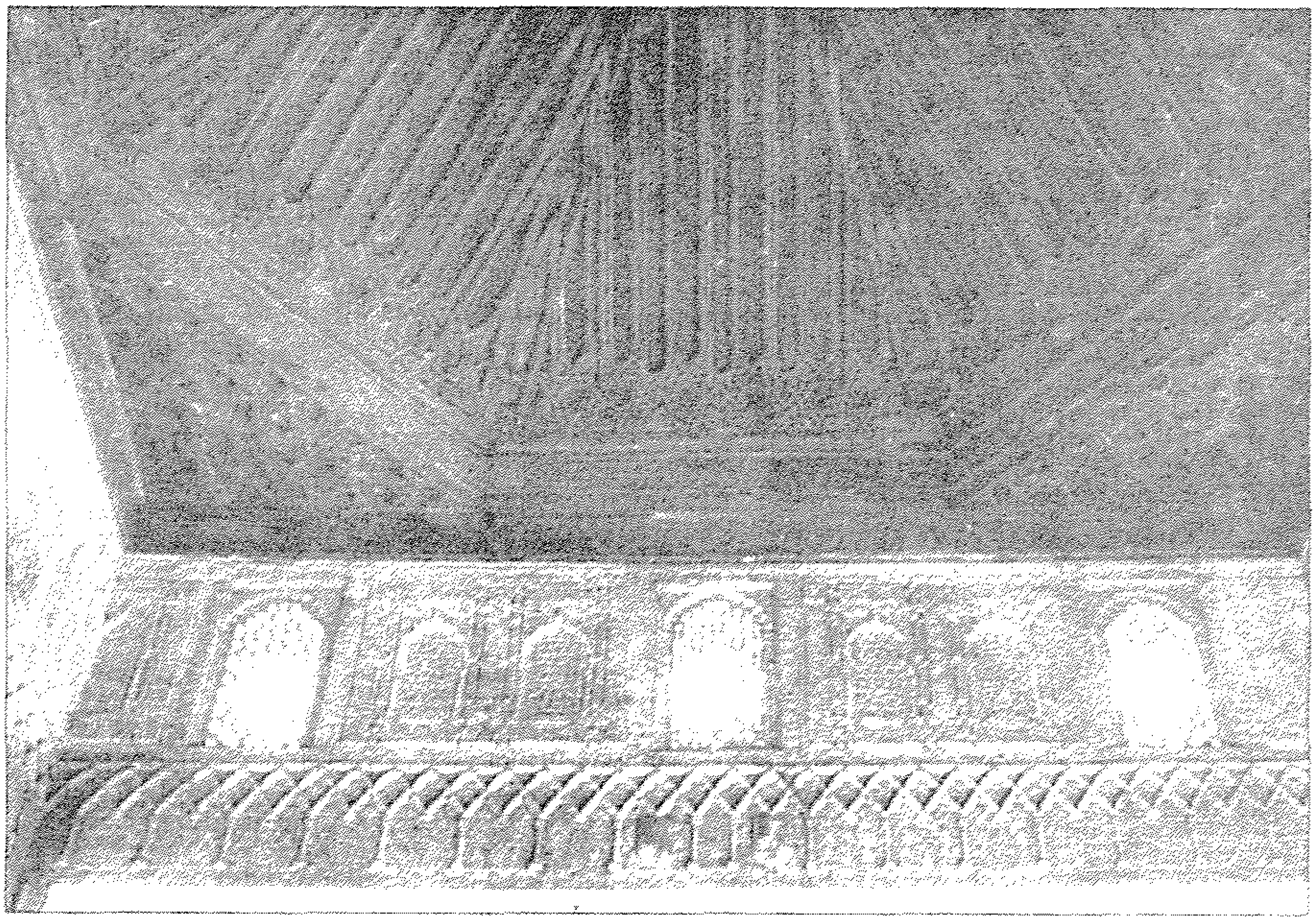


صالة العدل. ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٤).

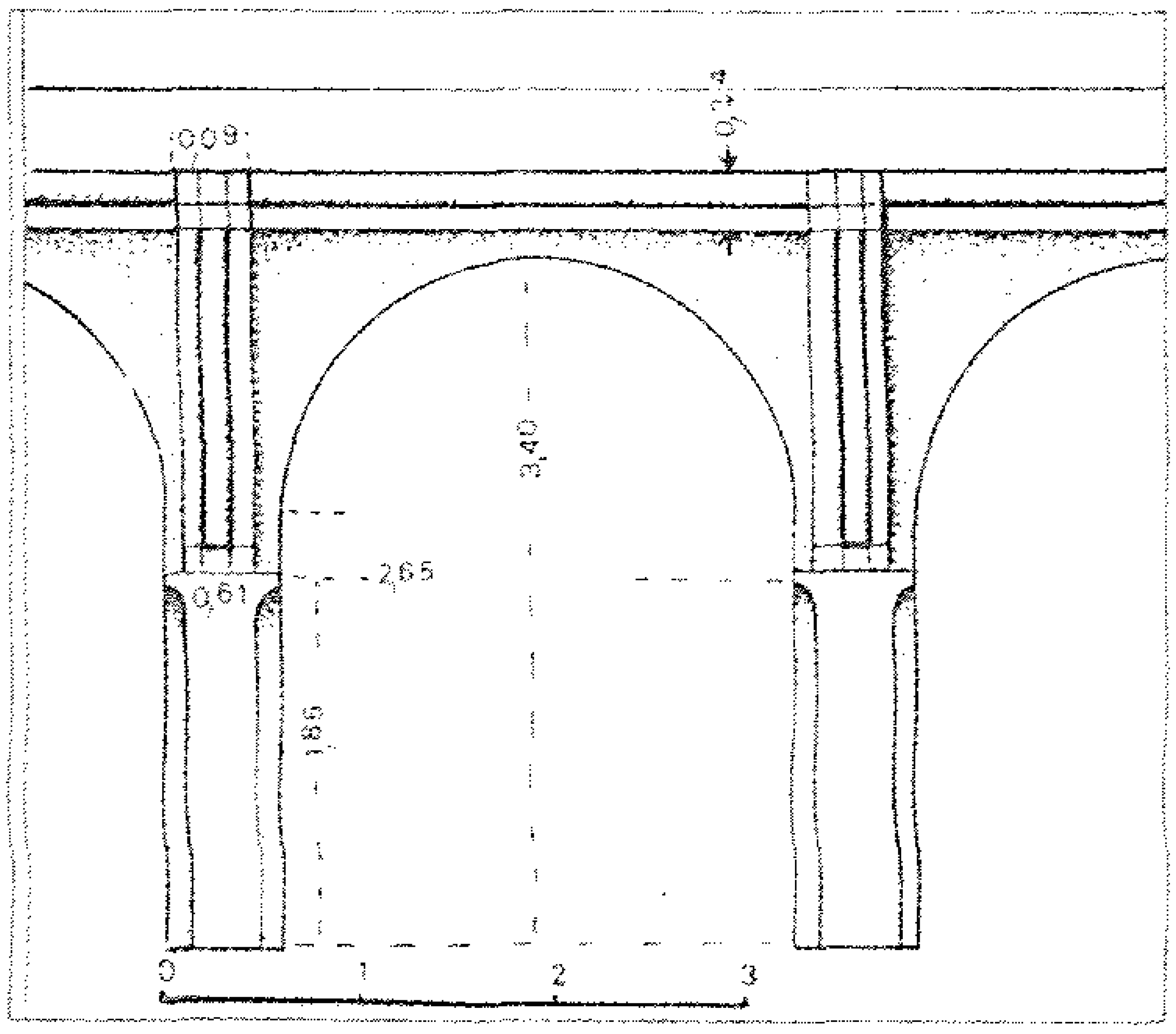


صالة العدل. ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٤).

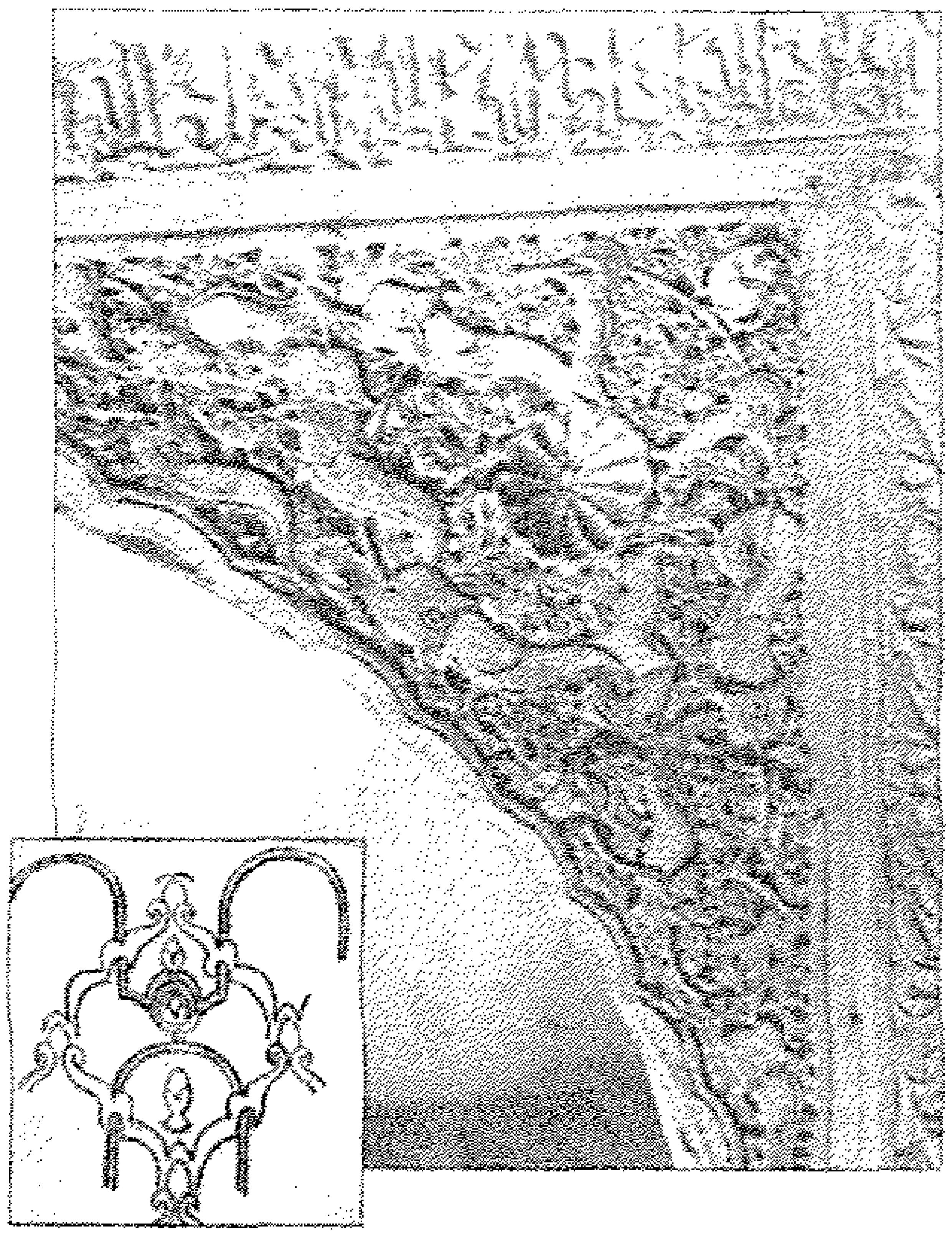
1



2

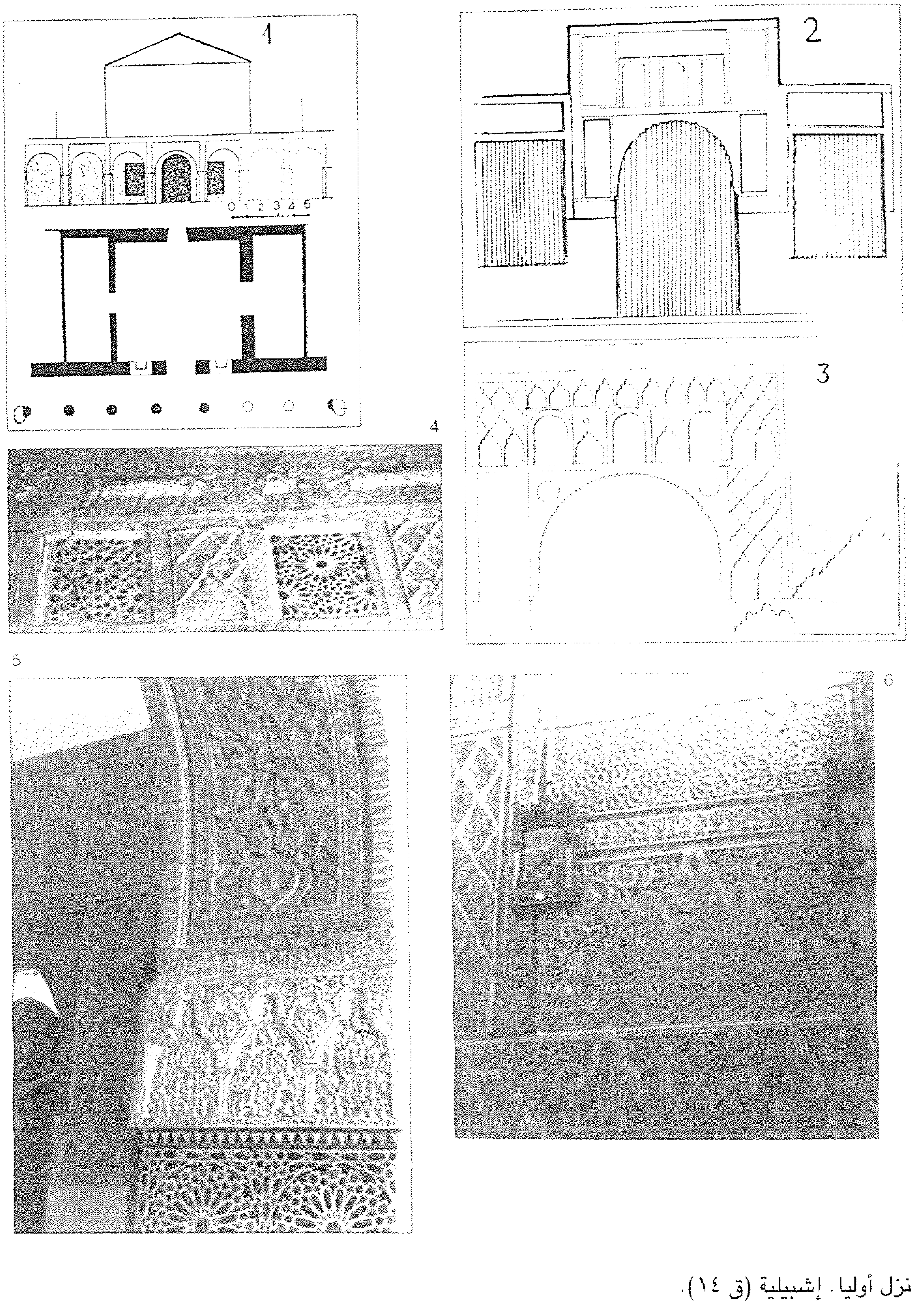


3

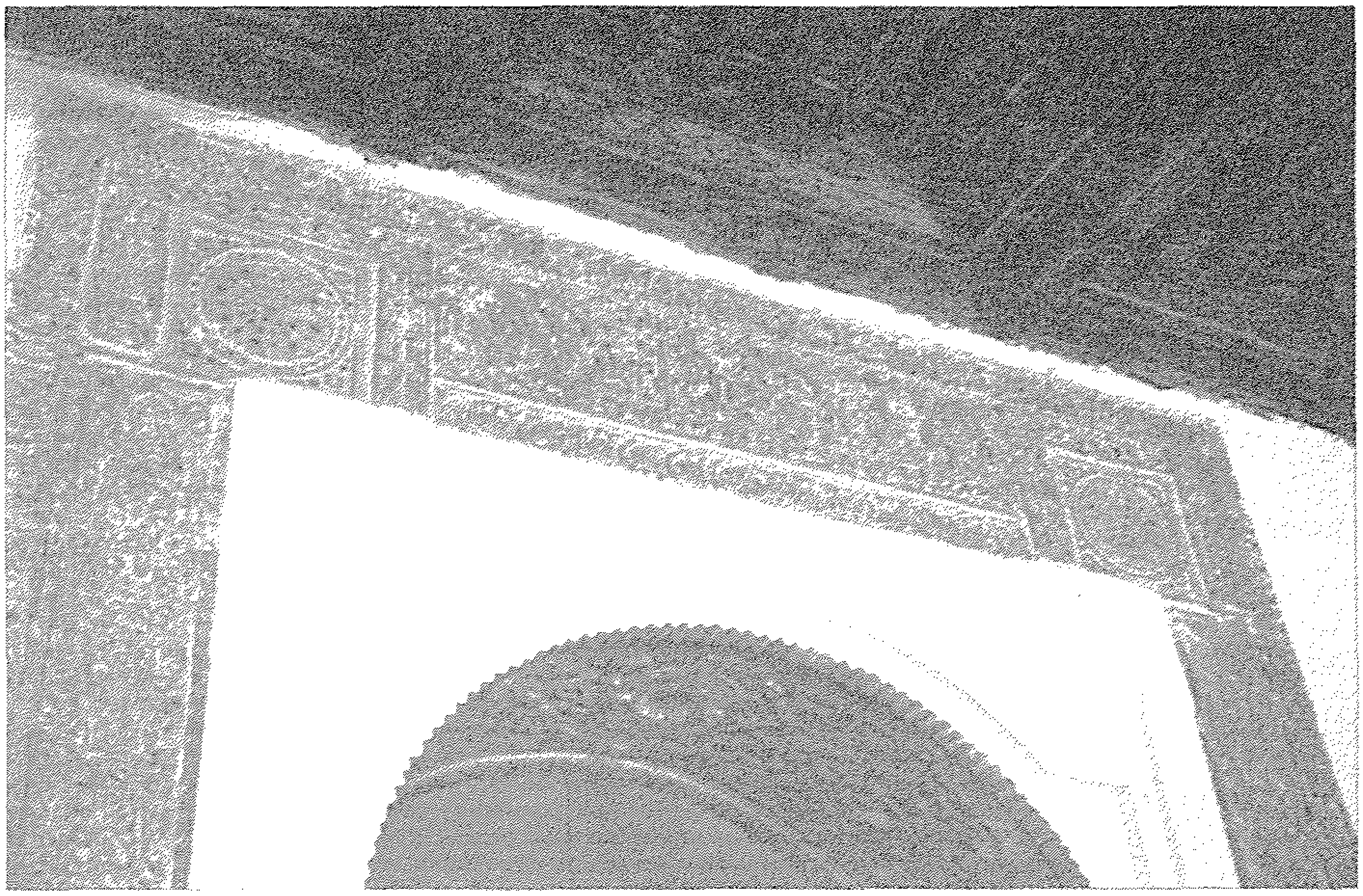


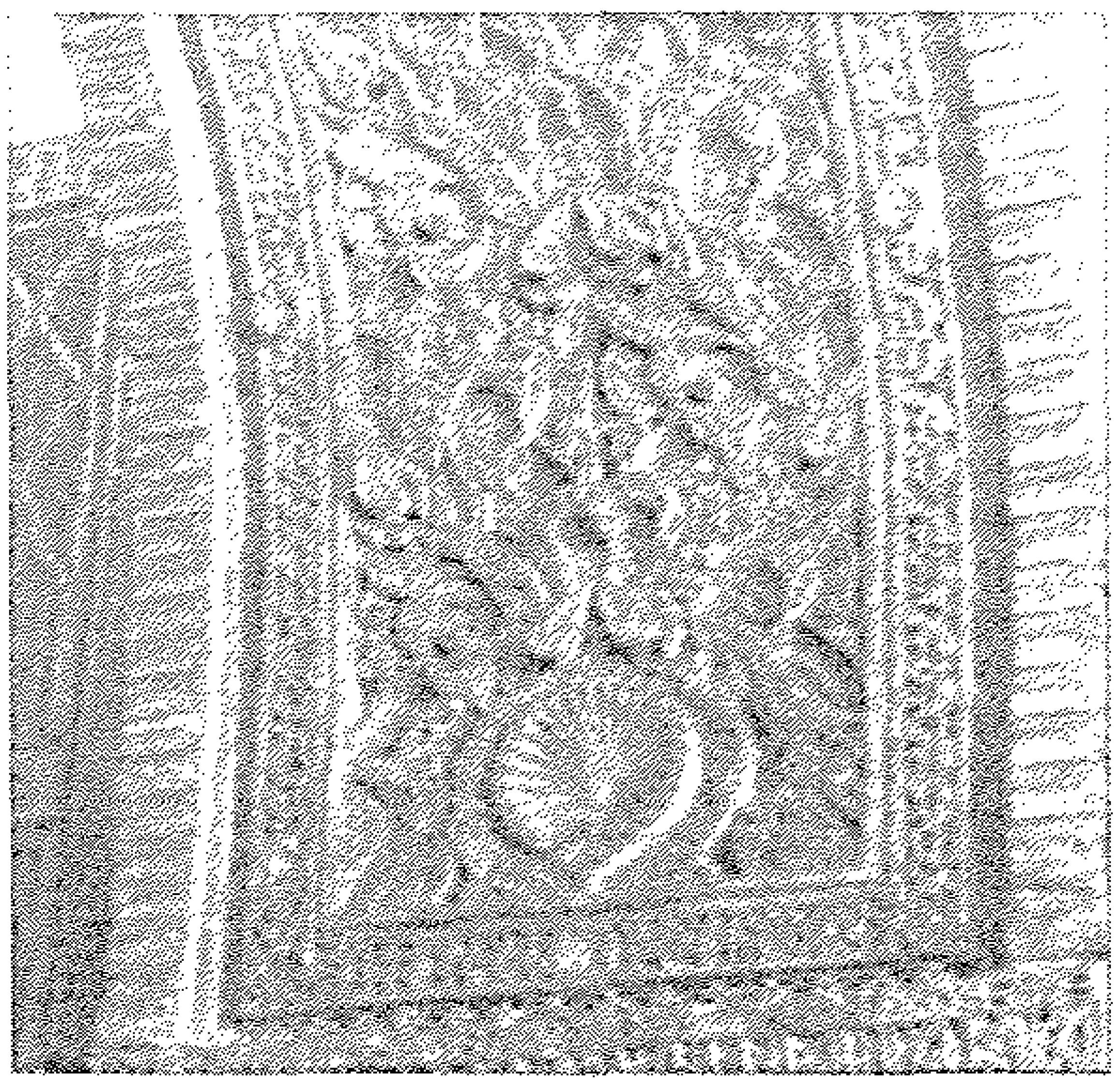
4

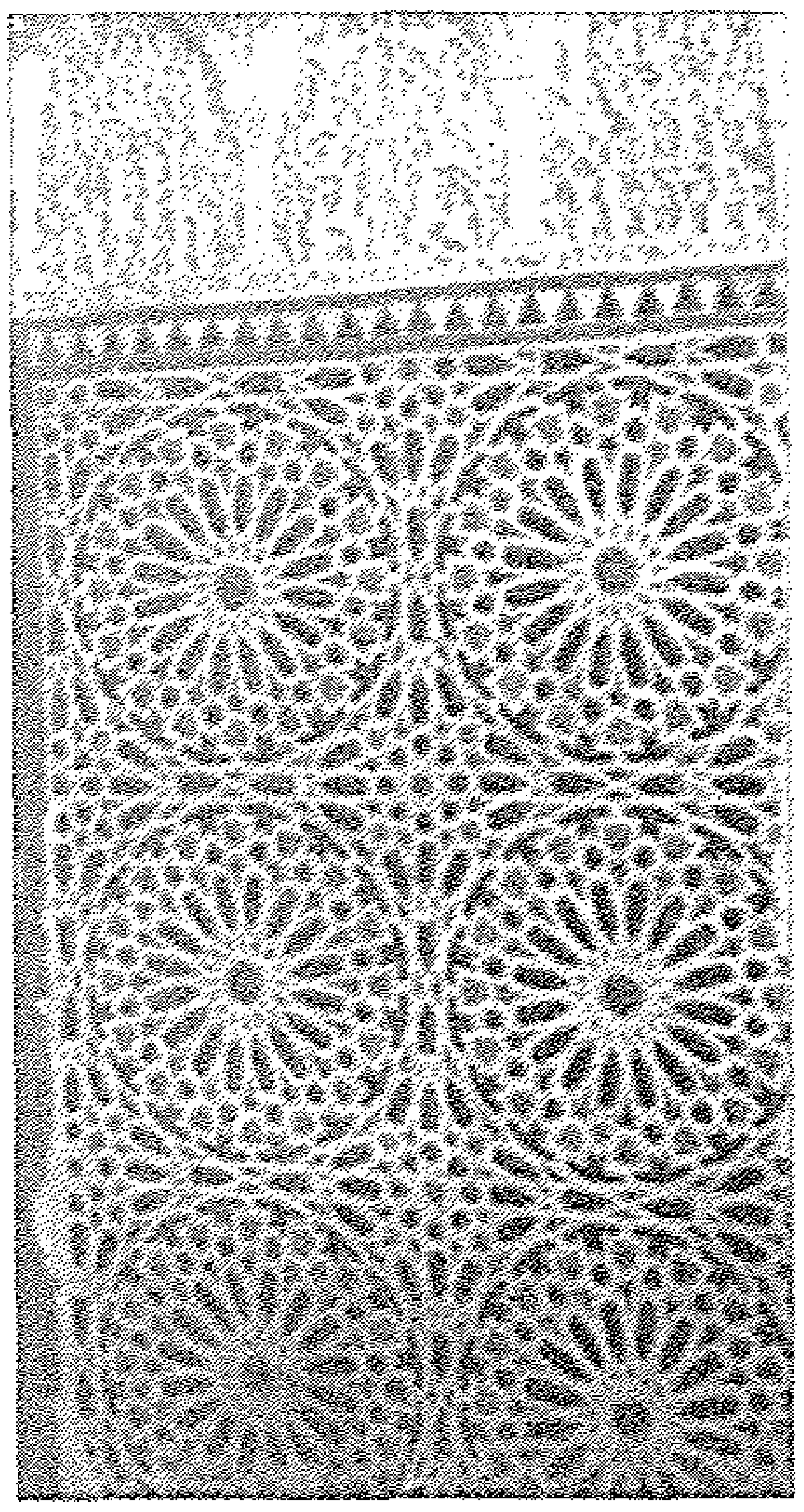
صالة العدل. ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٤) ٢، ٣، ٤ عقود المصطبة **Apeadero**.

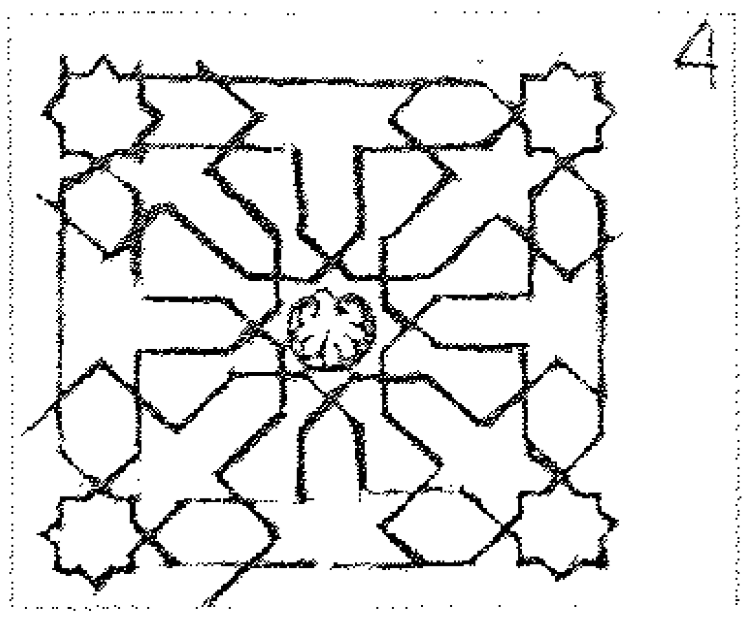


منزل أوليا. إشبيلية (ق ١٤).

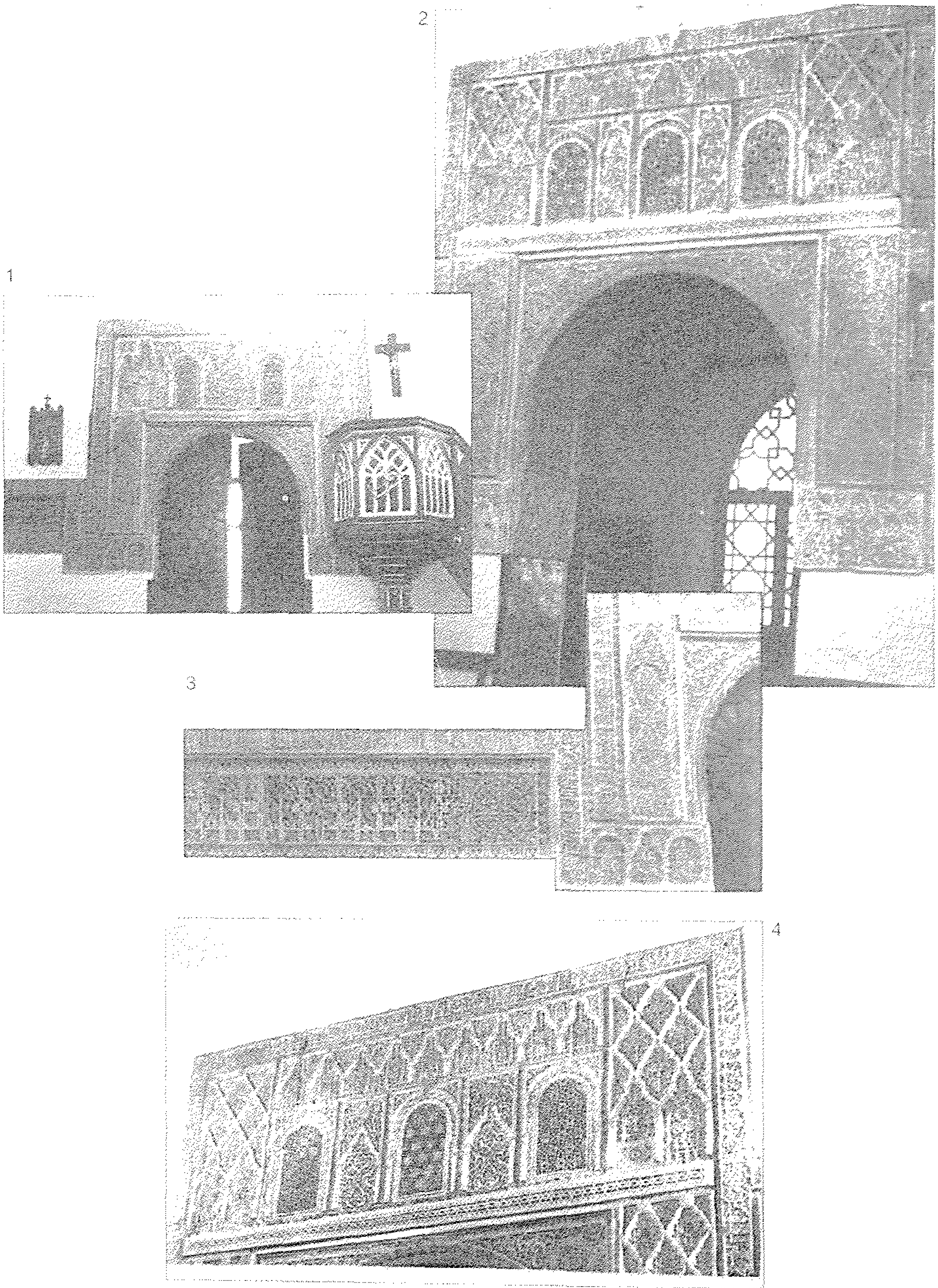

1


2

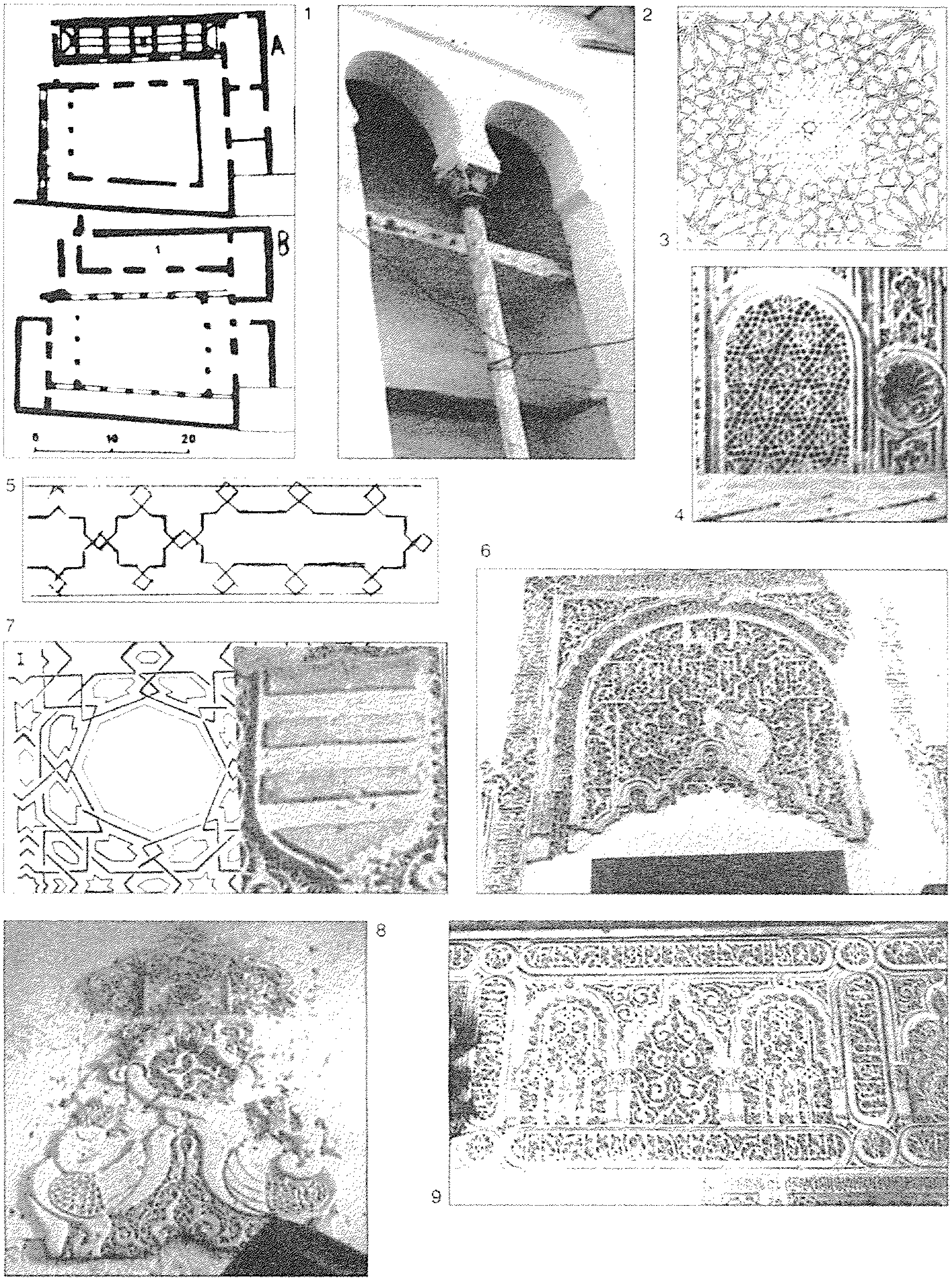
3



4

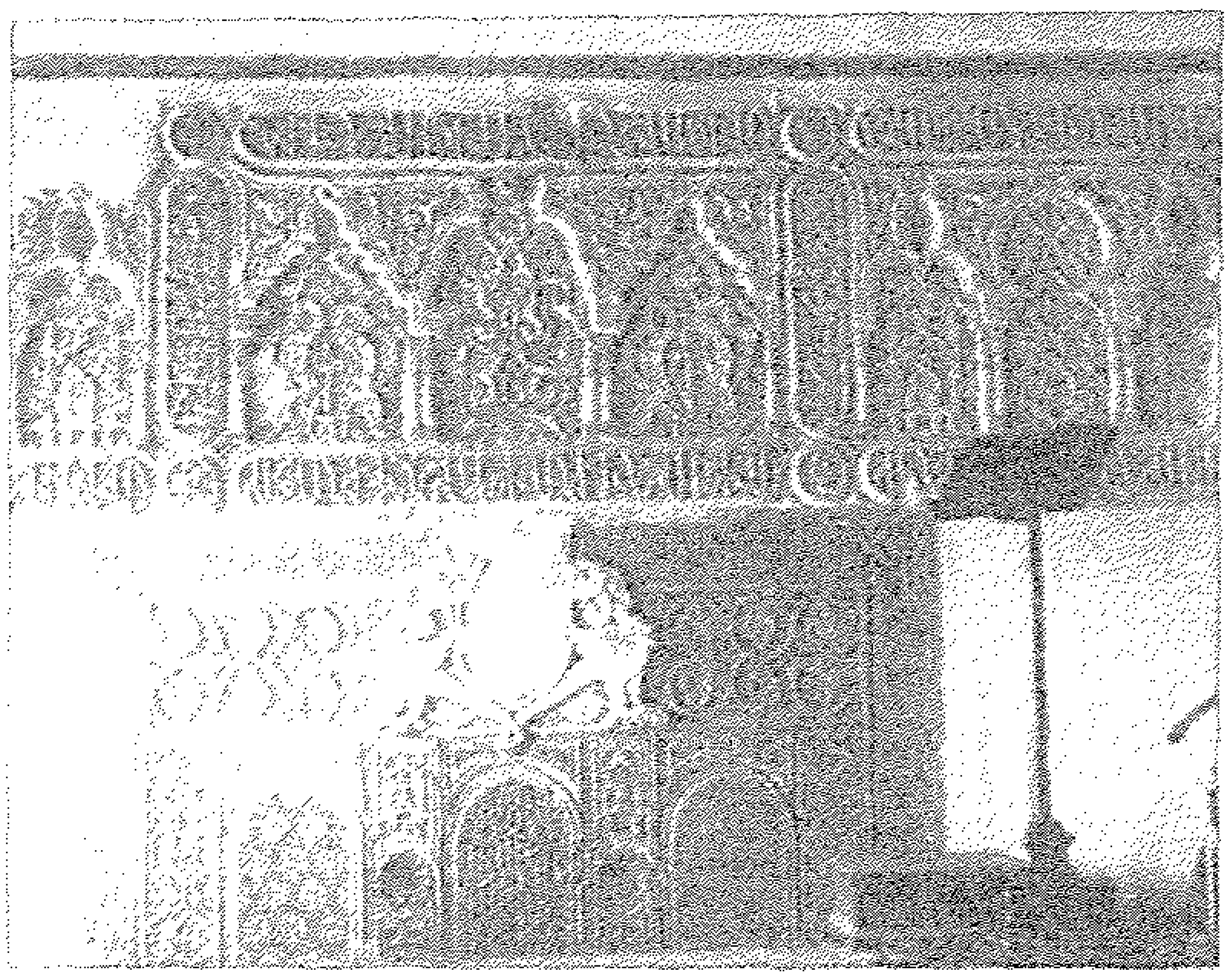
منزل أوليا. إشبيلية (ق ١٤).



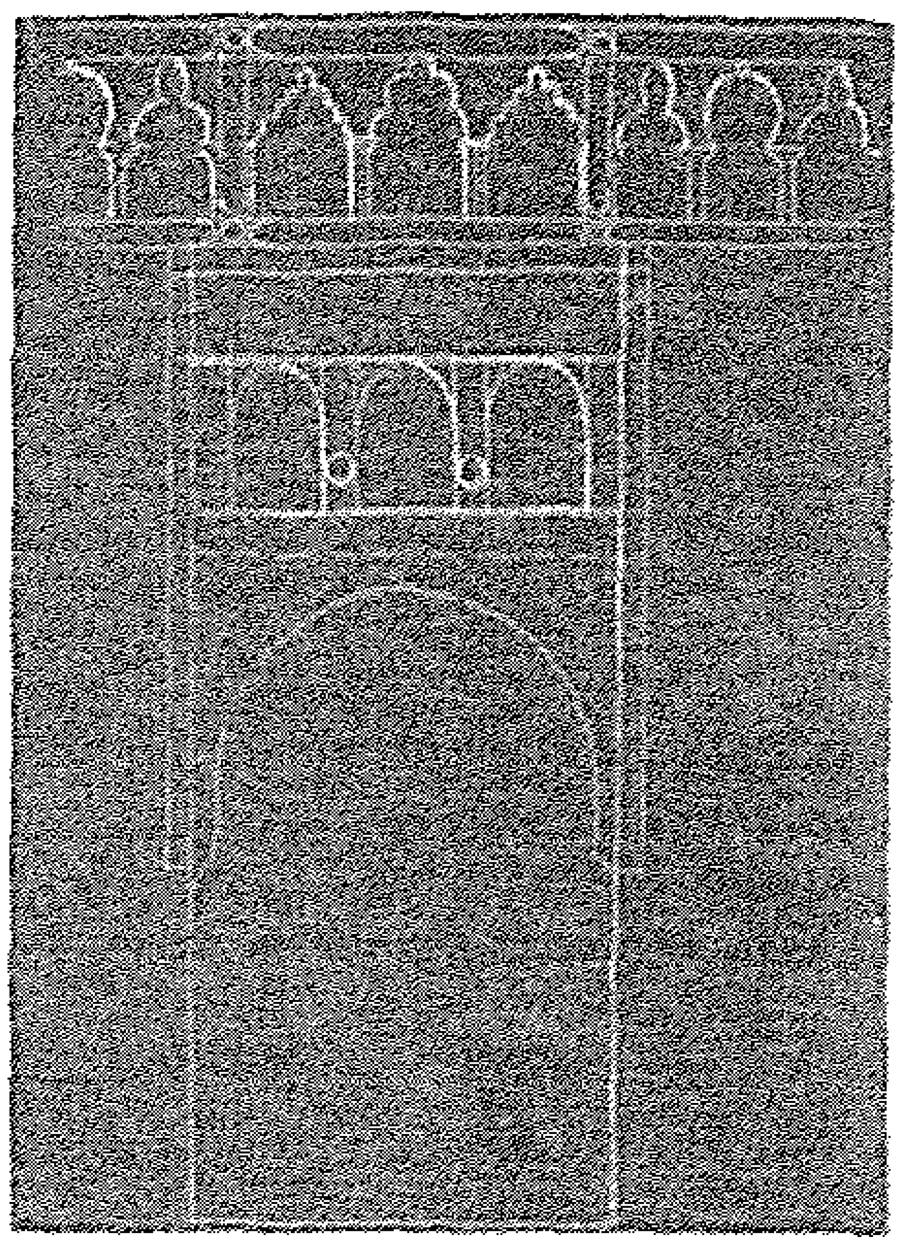
منزل أوليا. إشبيلية (ق ١٤).

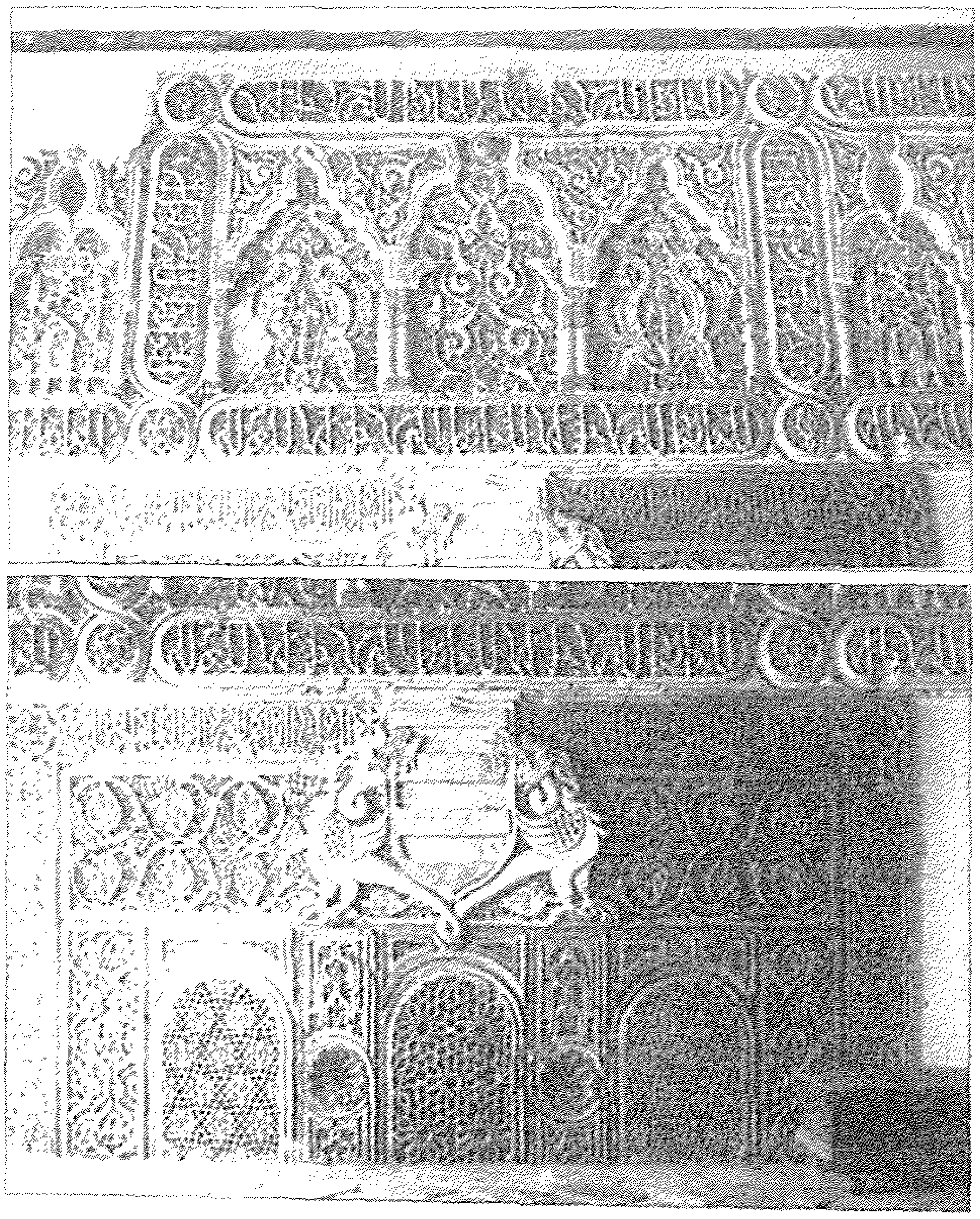


مقر آل قرطبة، إستجة (إشبيلية) ق ١٤ .



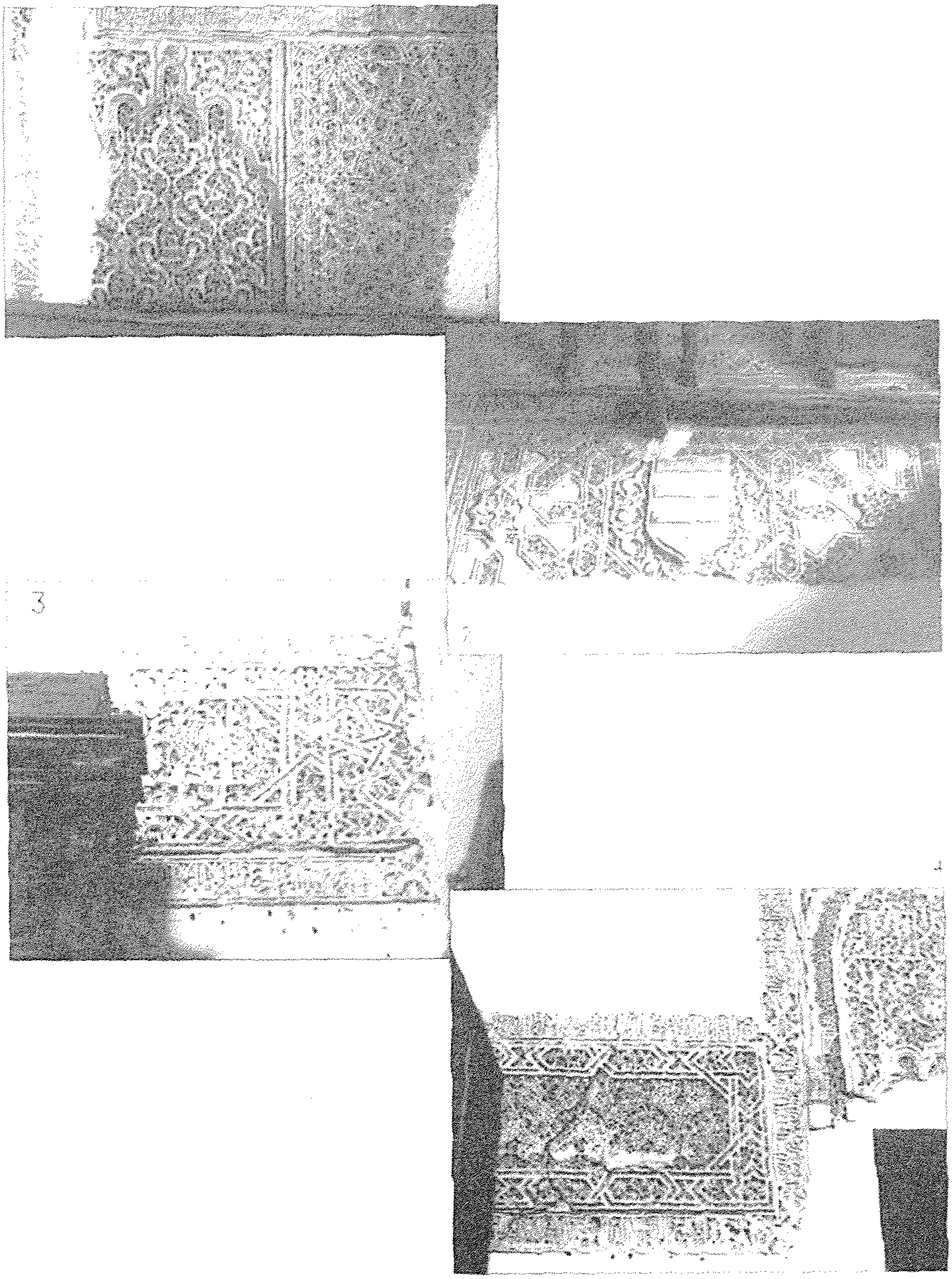
1



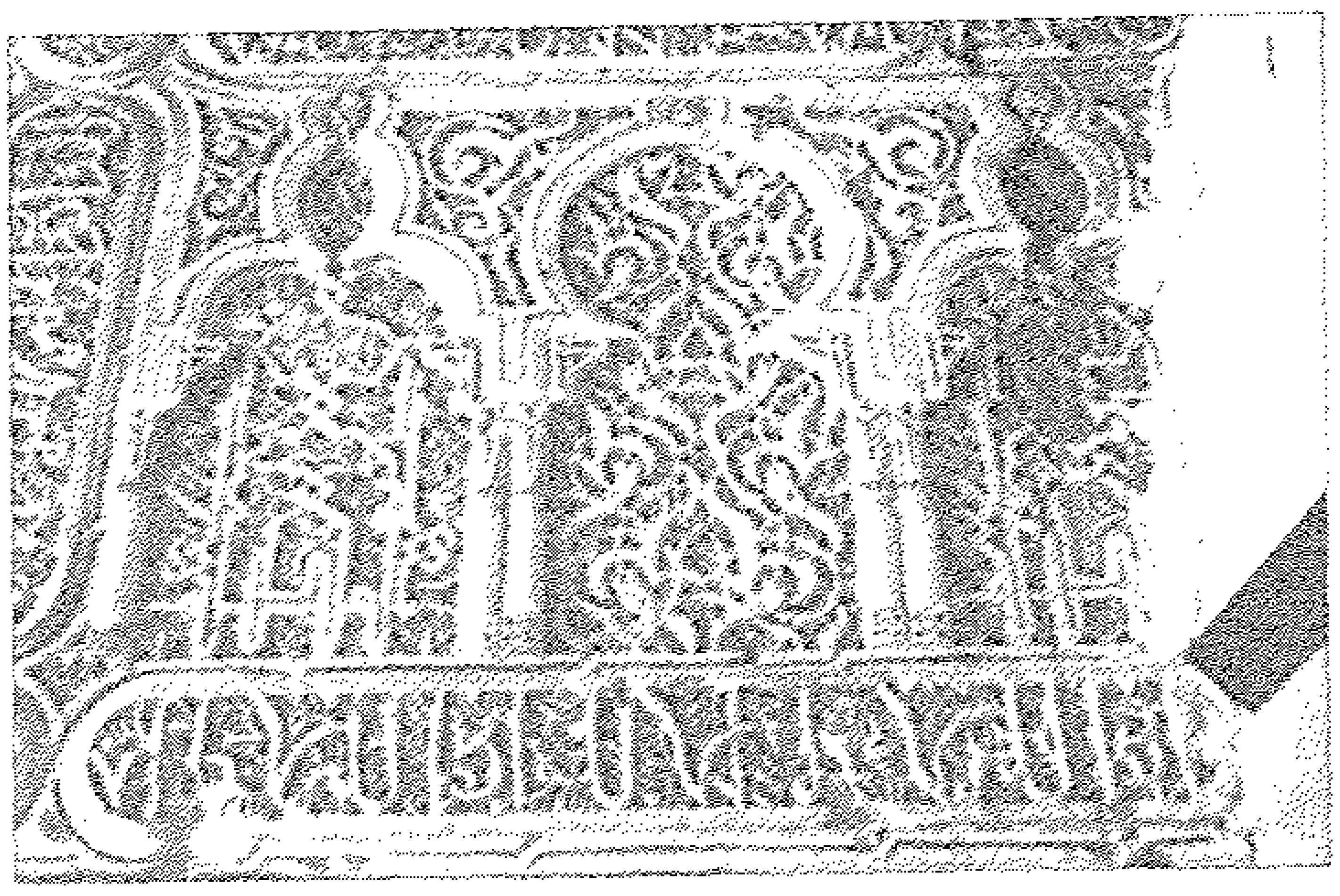


2

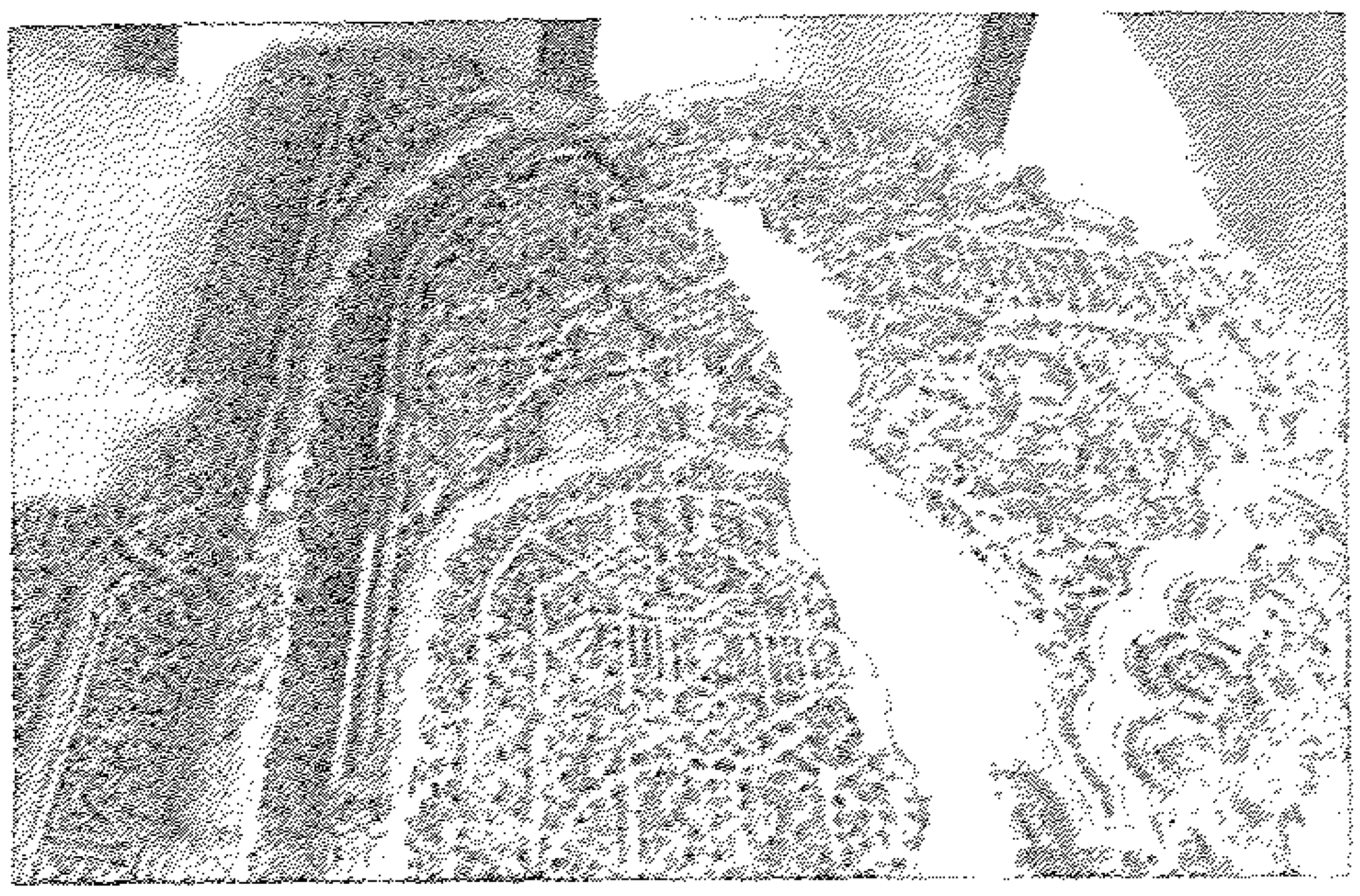
مقر آل قرطبة، إستجة (إشبيلية) ق ١٤ .



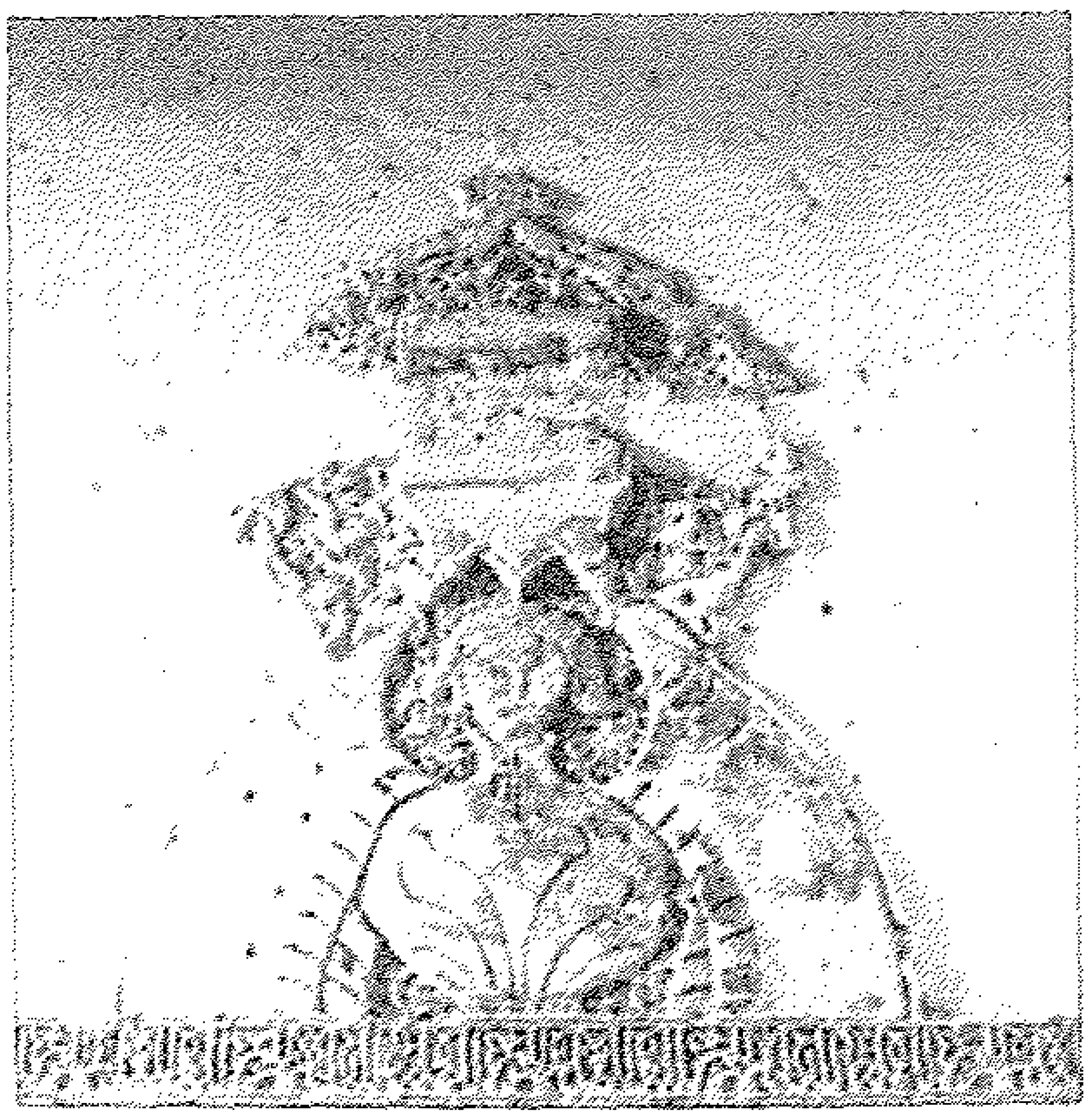
مقر آل قرطبة، إستجة (إشبيلية) ق ١٤ .



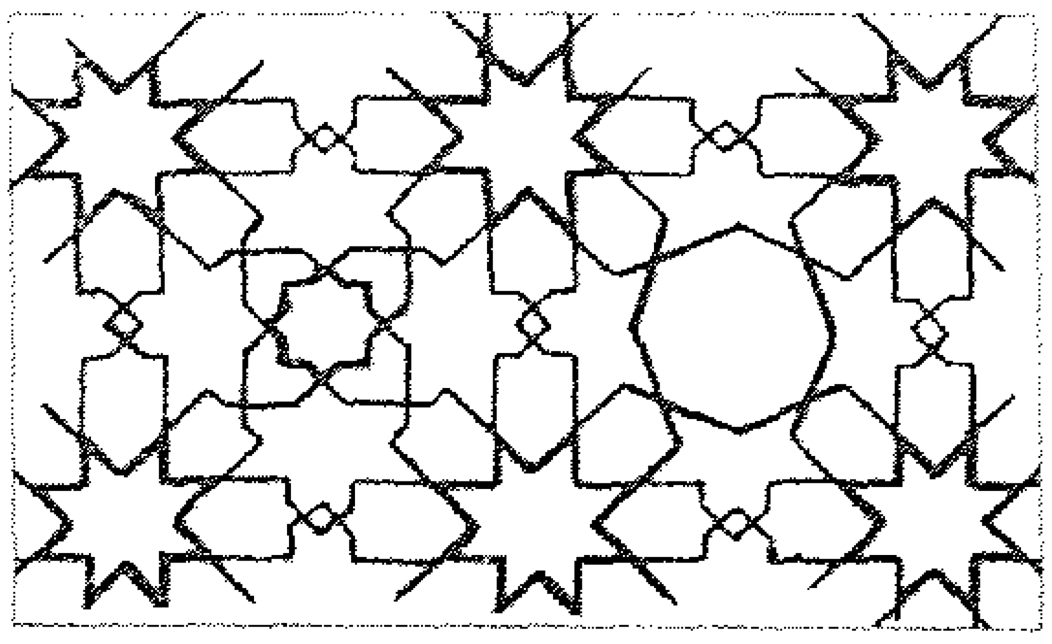
2



4



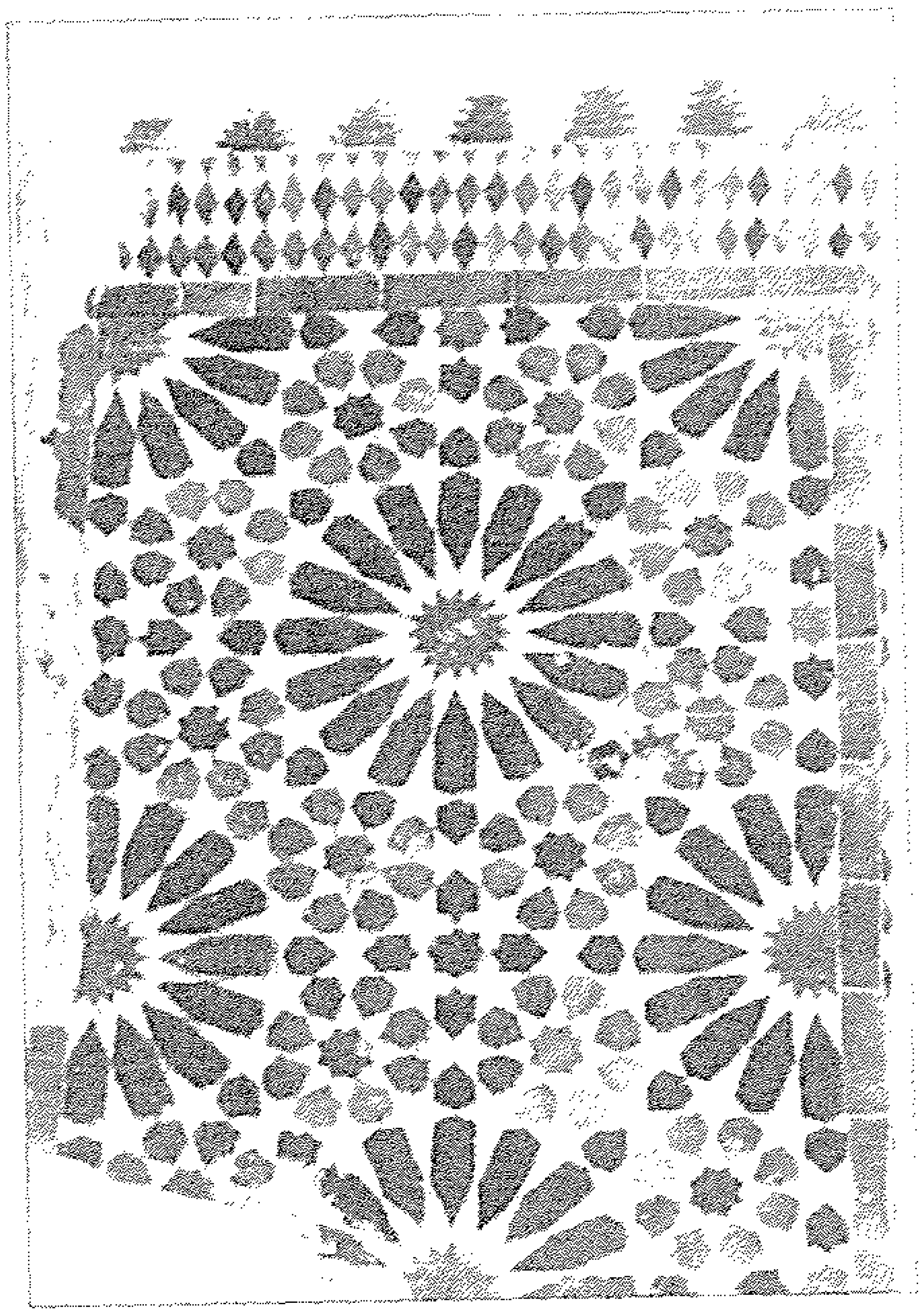
3



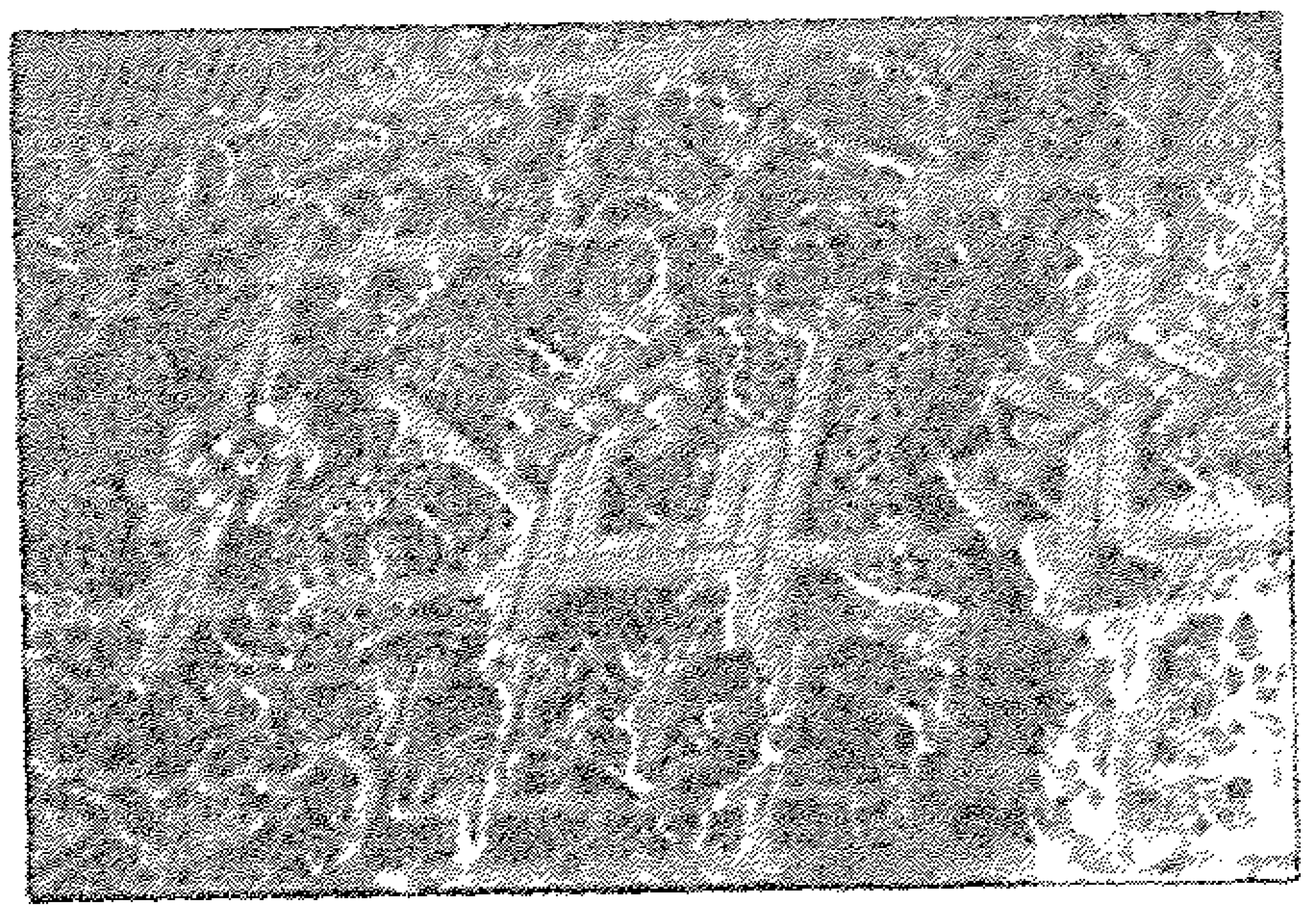
5

مقر آل قرطبة، إستجة (إشبيلية) ق ١٤ .

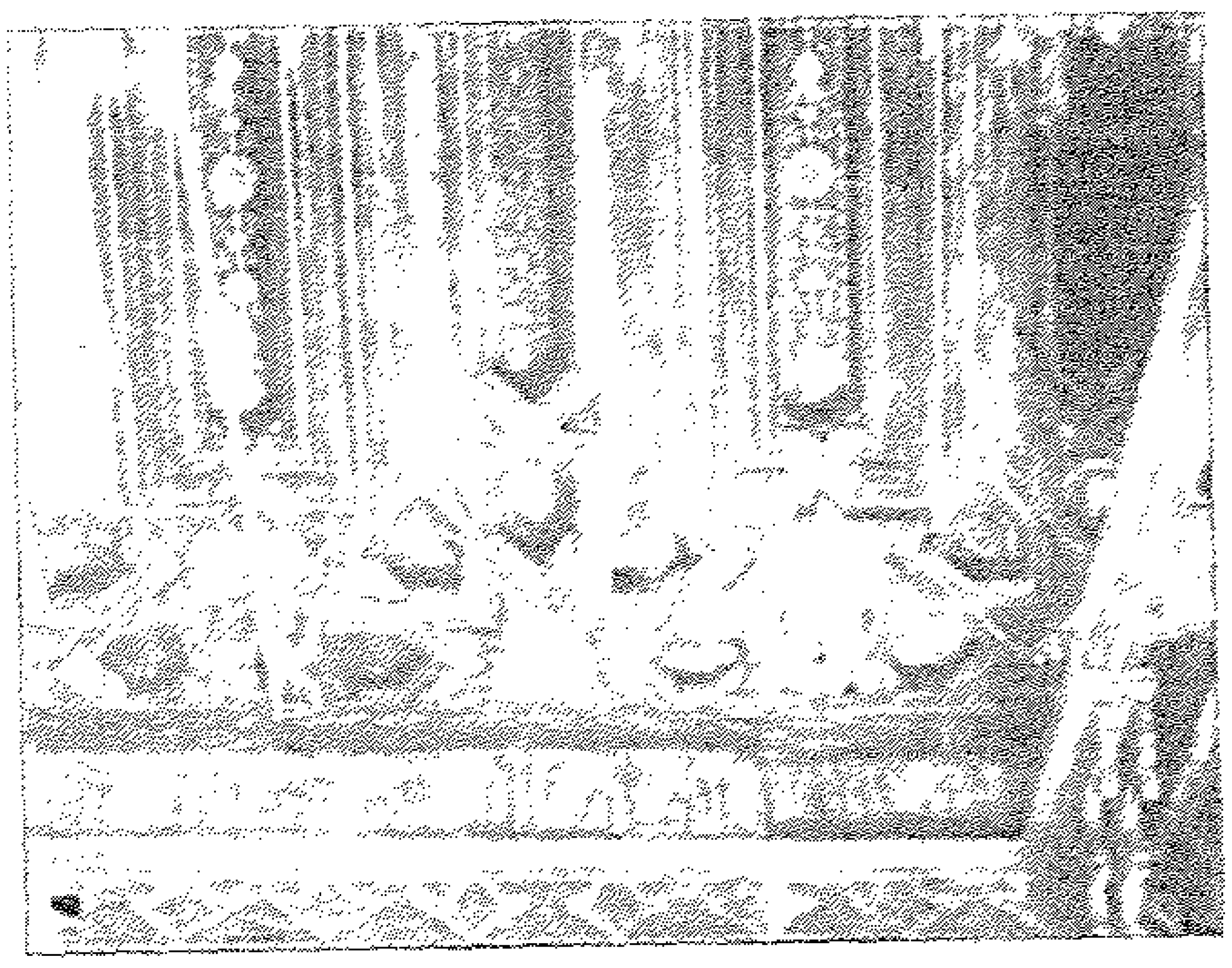
1



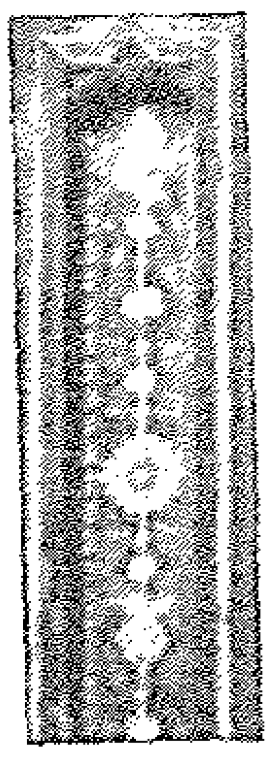
2



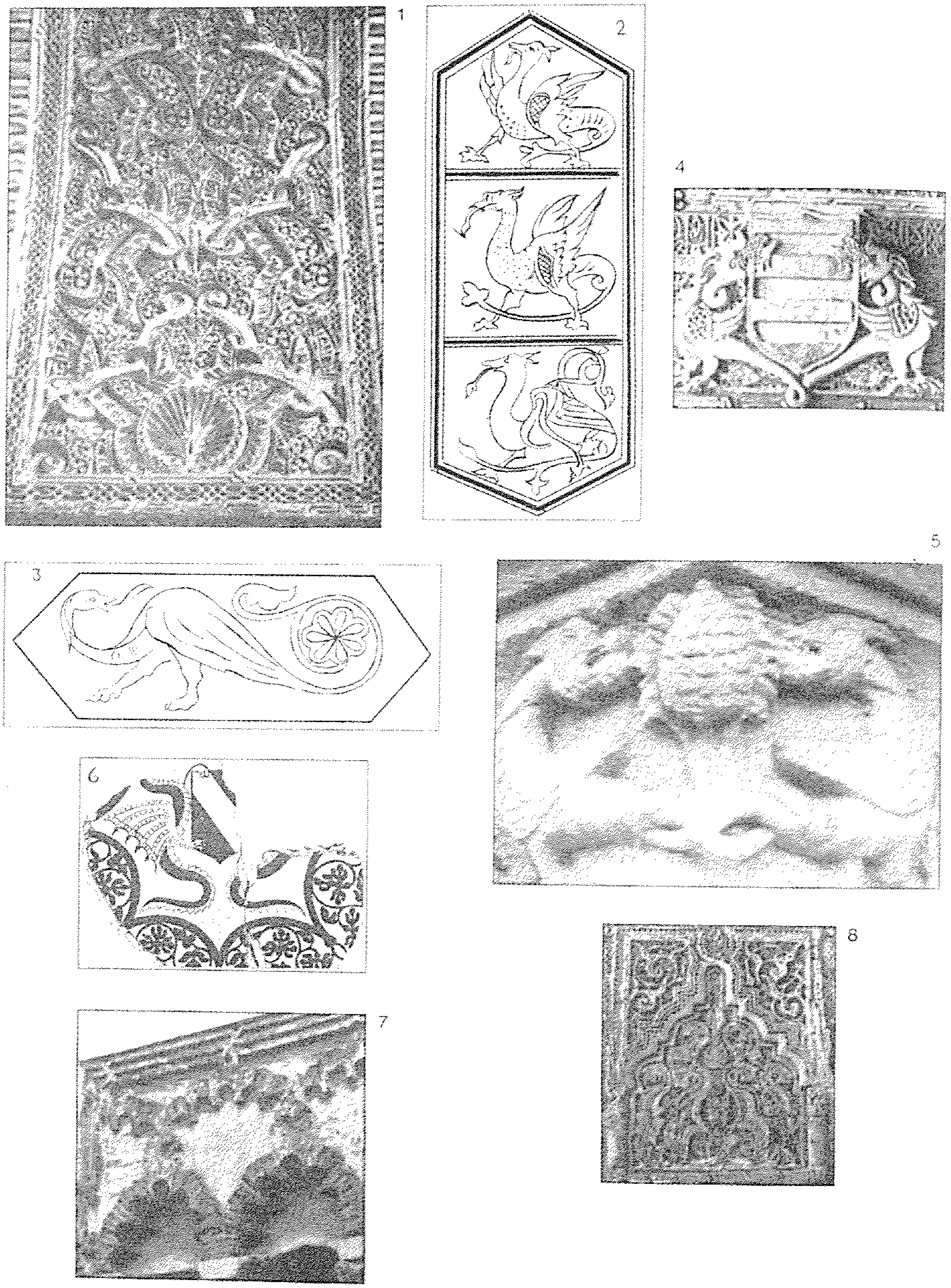
3



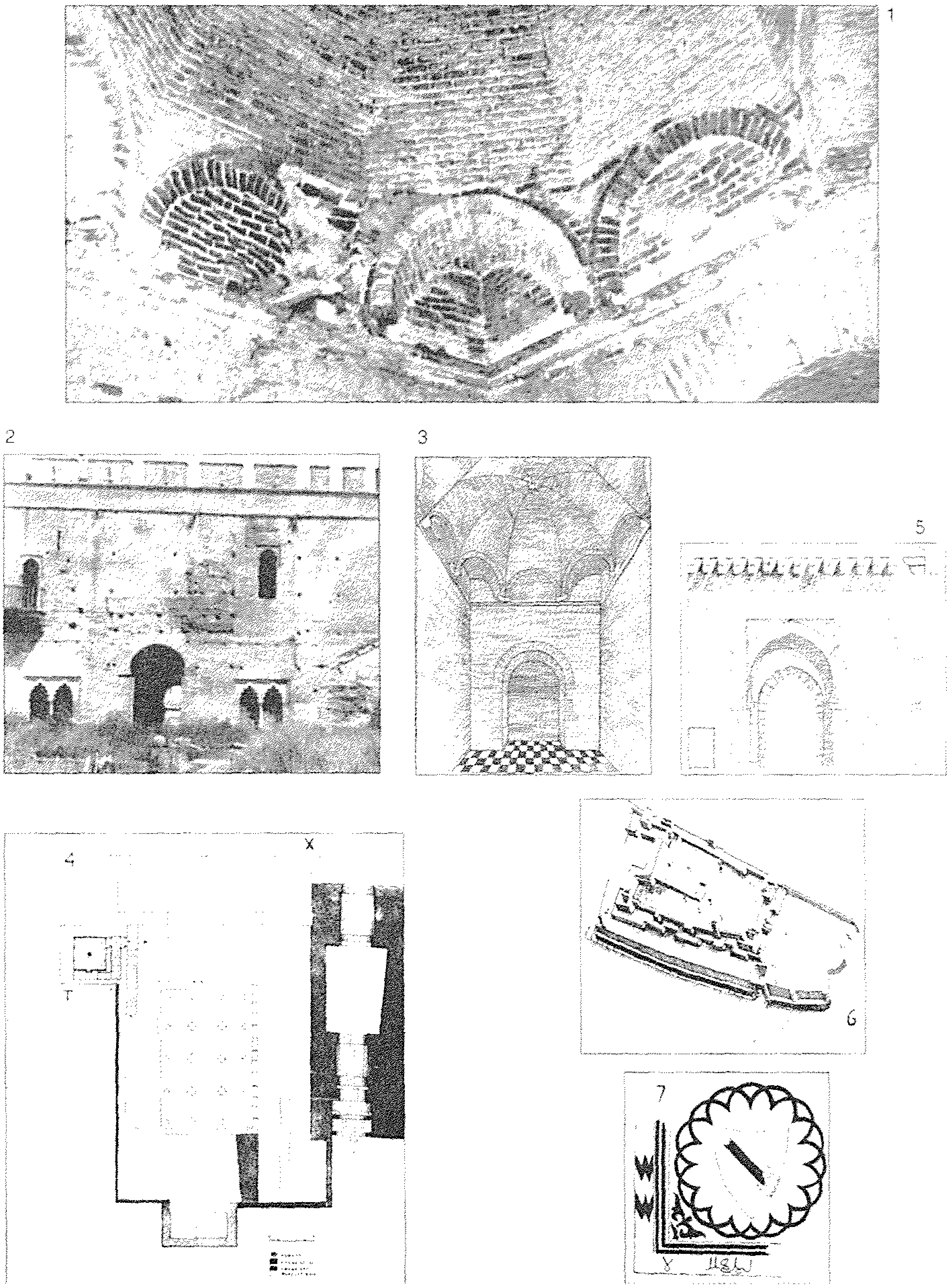
4



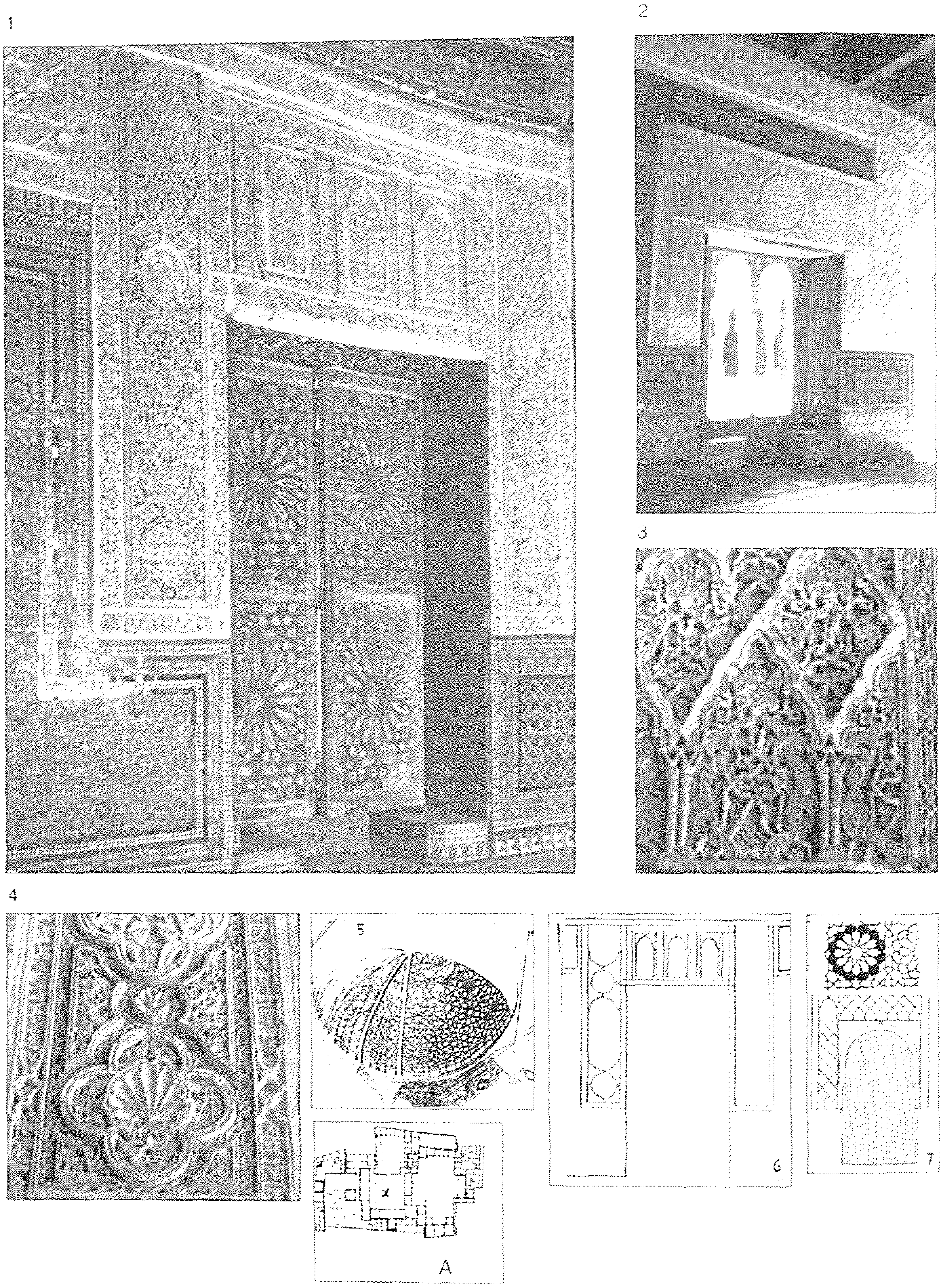
مقر آل قرطبة، إستجة (إشبيلية) ق ١٤ .



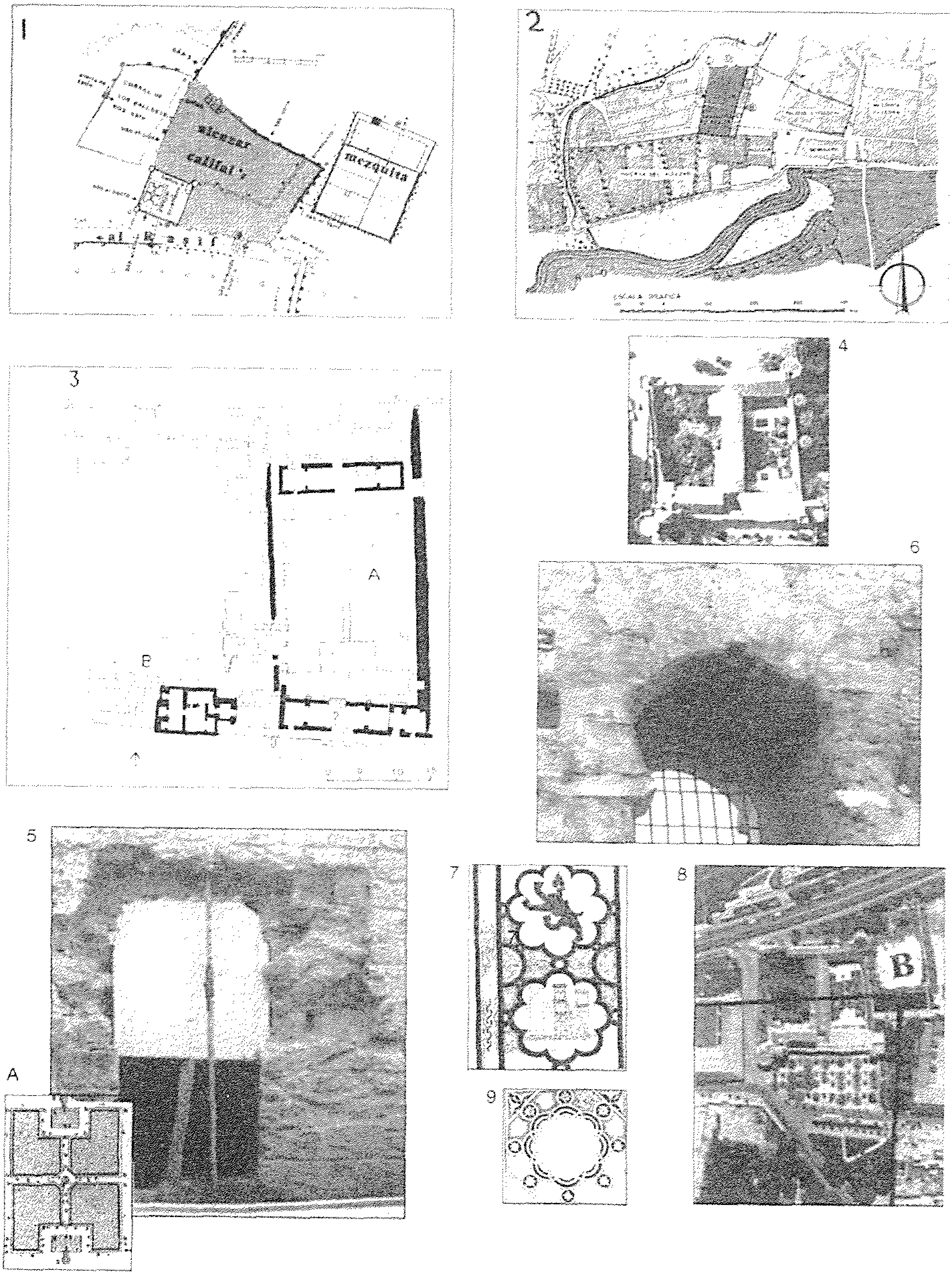
مقر آل قرطبة، إستجة (إشبيلية) ق ١٤ ٢، ٣، ٥، ٦ توازيات.



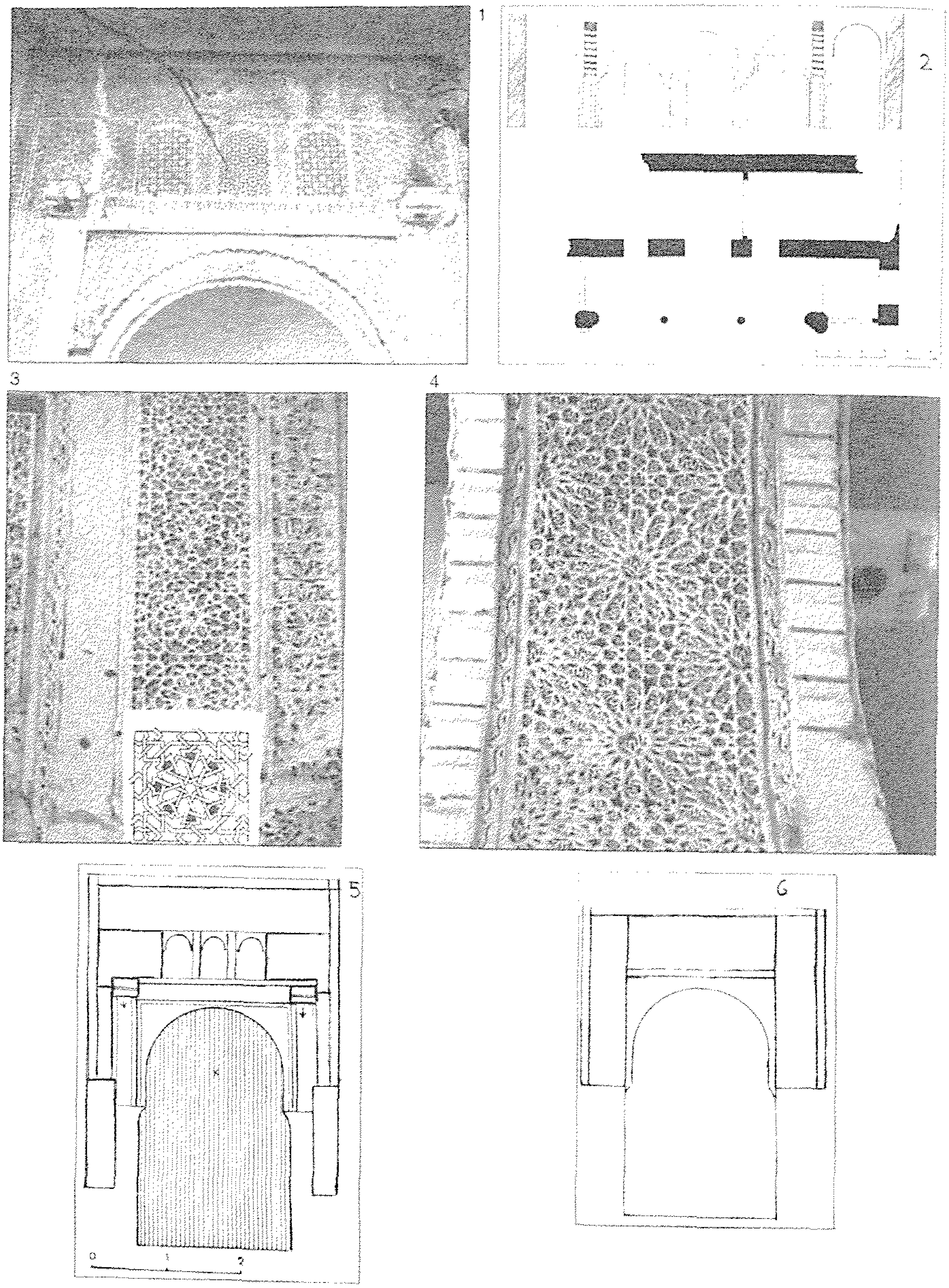
قرمونة (إشبيلية) من ١ إلى ٤ ألكاثار دى إشبيلية، ٥، ٦، ٧ مقر دى مارشينا ق ١٤ .



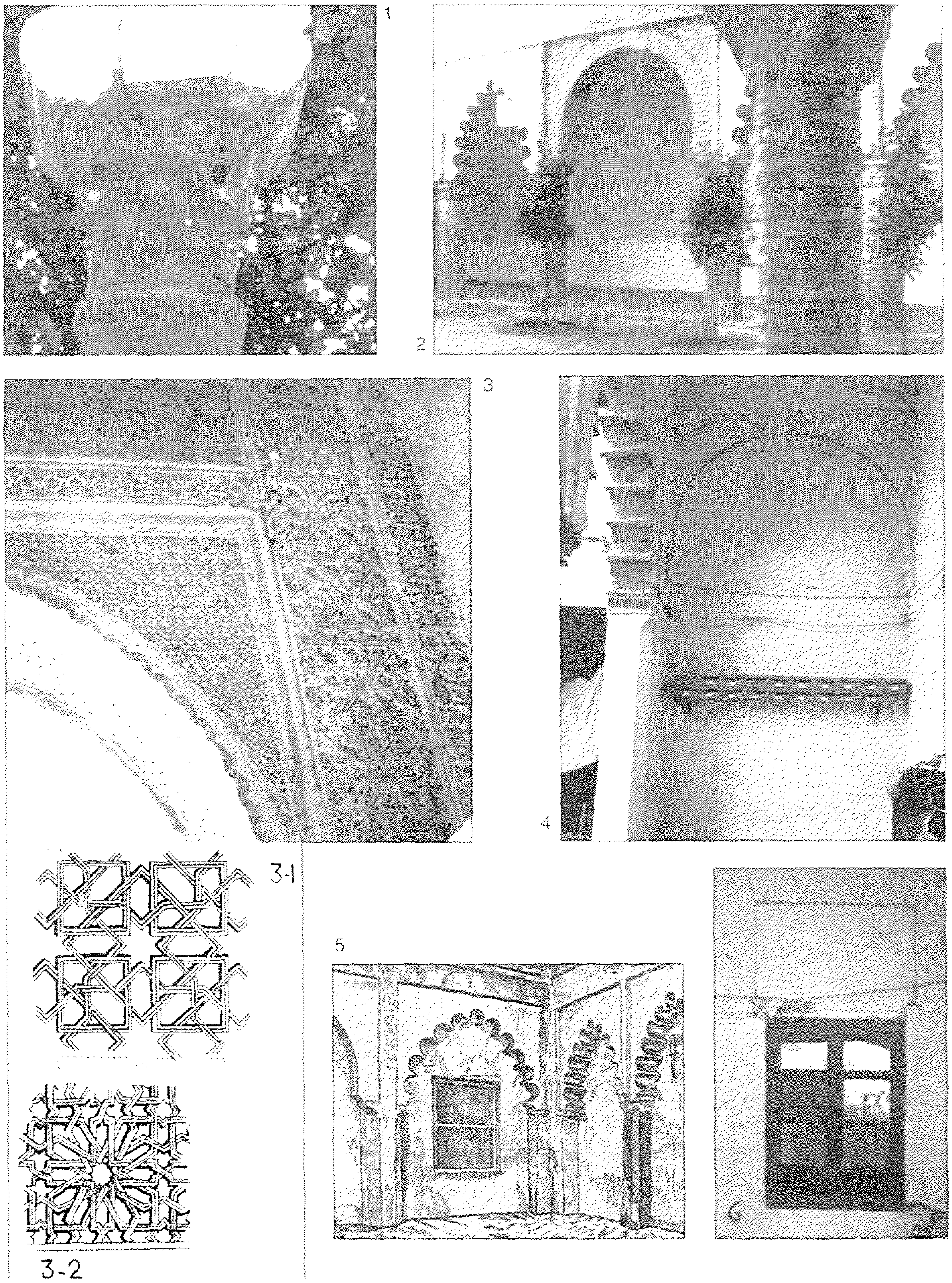
إشبيلية، منزل بيلاتوس.



القصر المسيحى. قرطبة (ق ١٤).

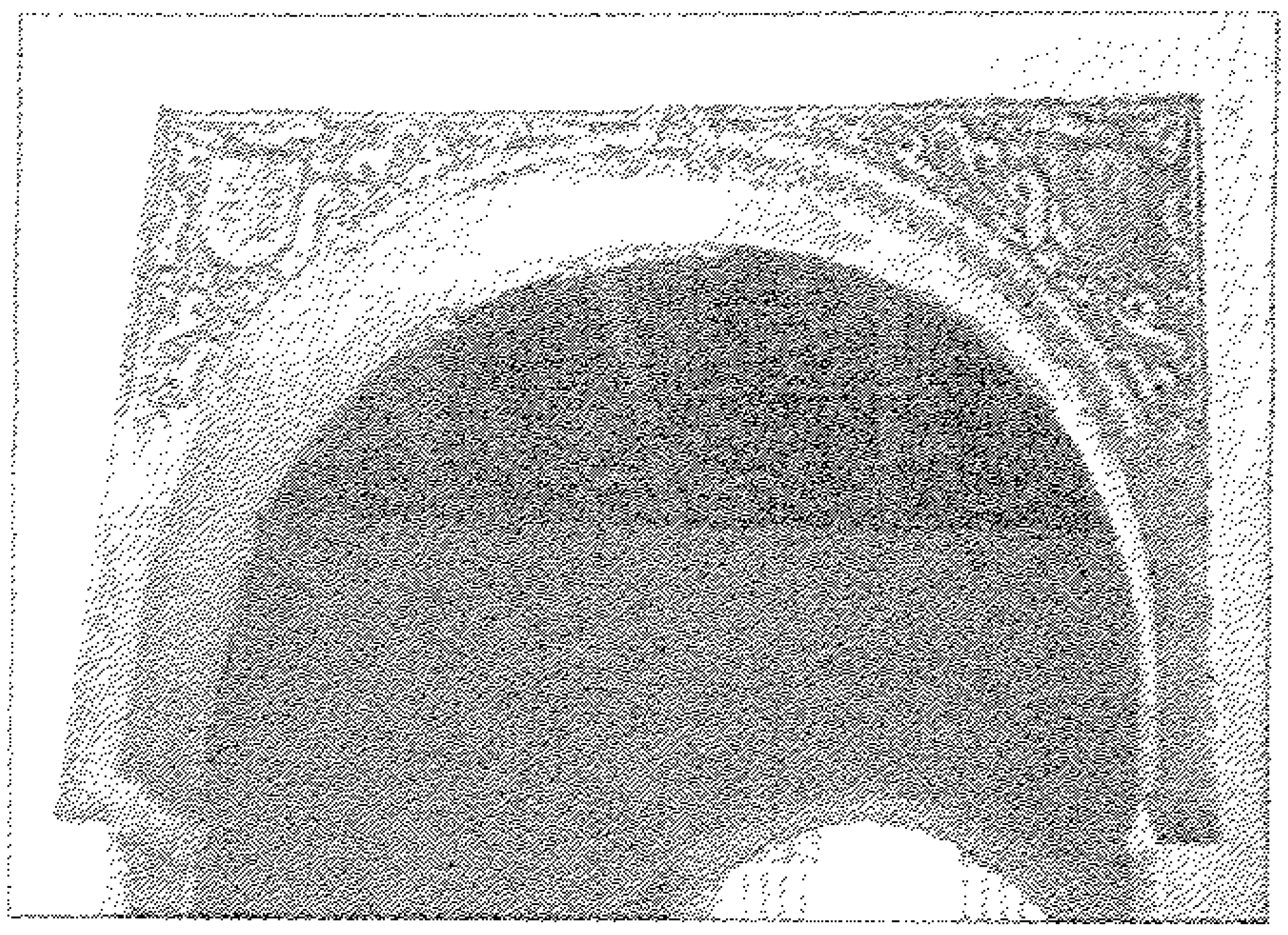


منزل الأجراس، قرطبة، ق ١٤.

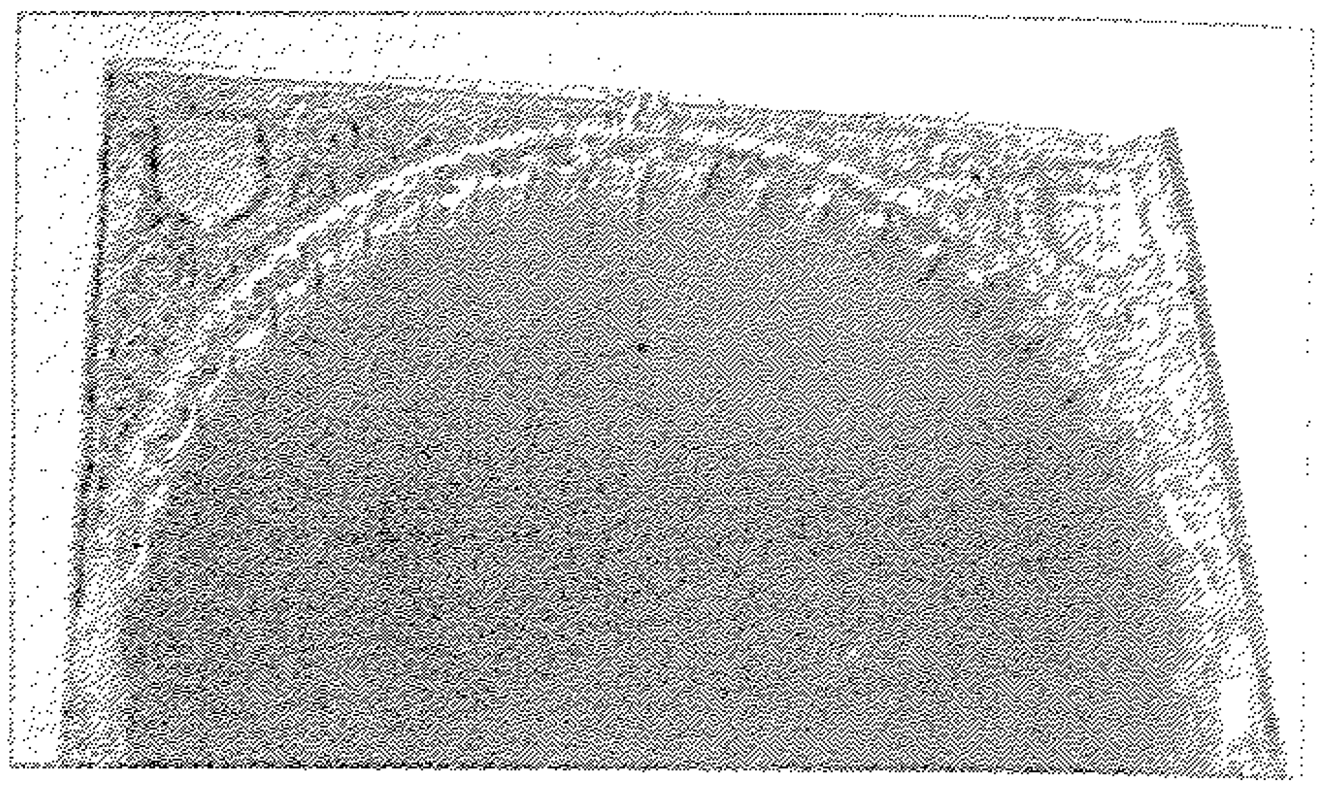


منزل الأجراس. قرطبة، ق ١٤. ١٥ منزل فرسان جماعة سانتياجو. قرطبة.

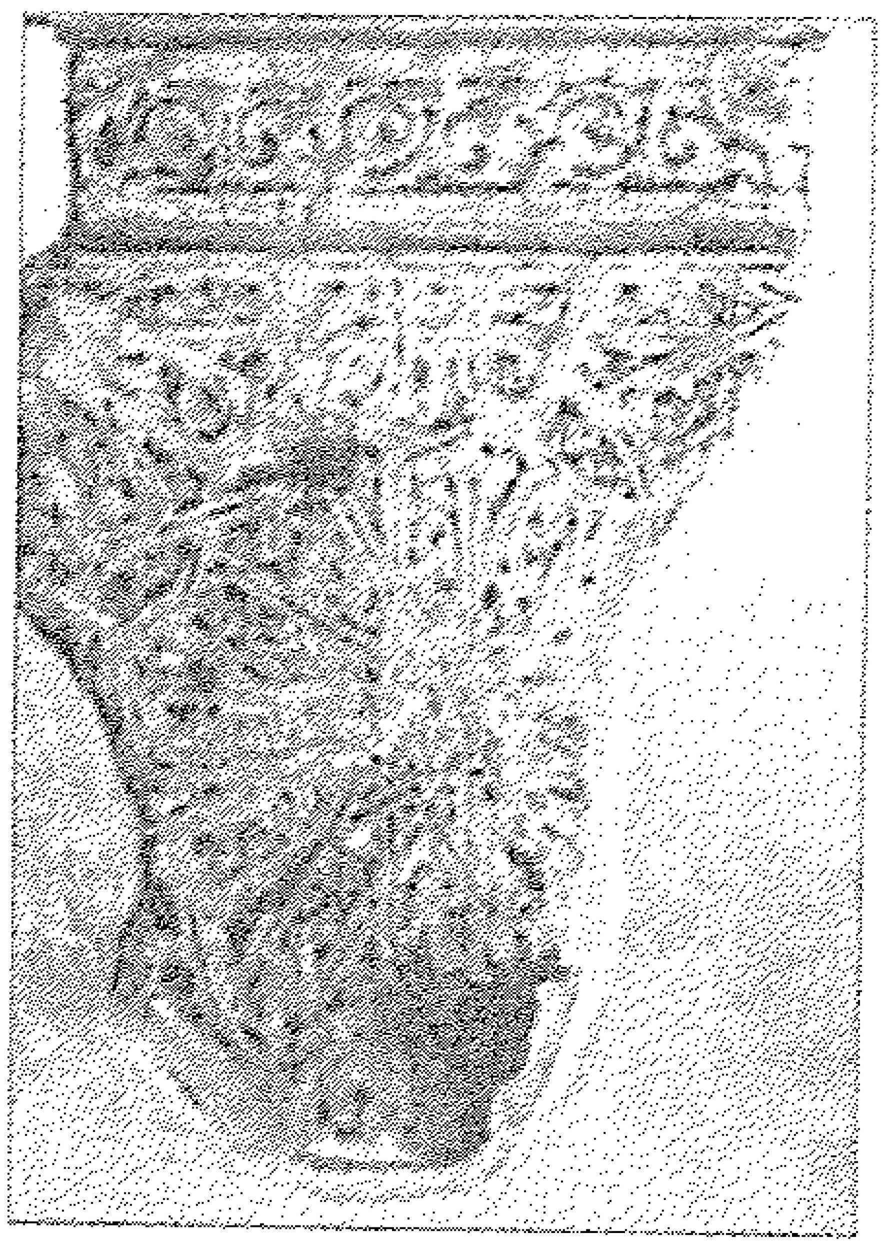
1



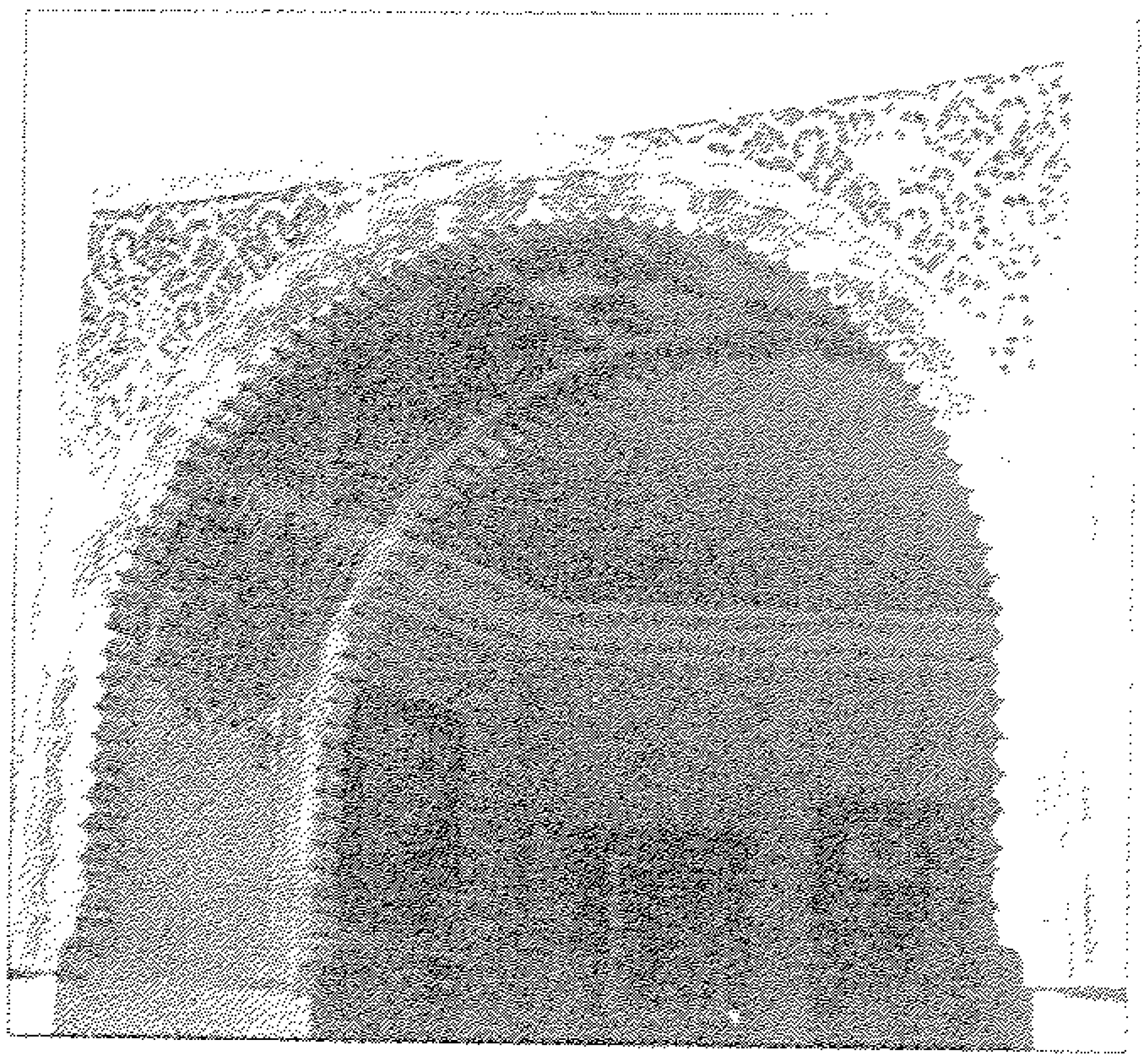
2



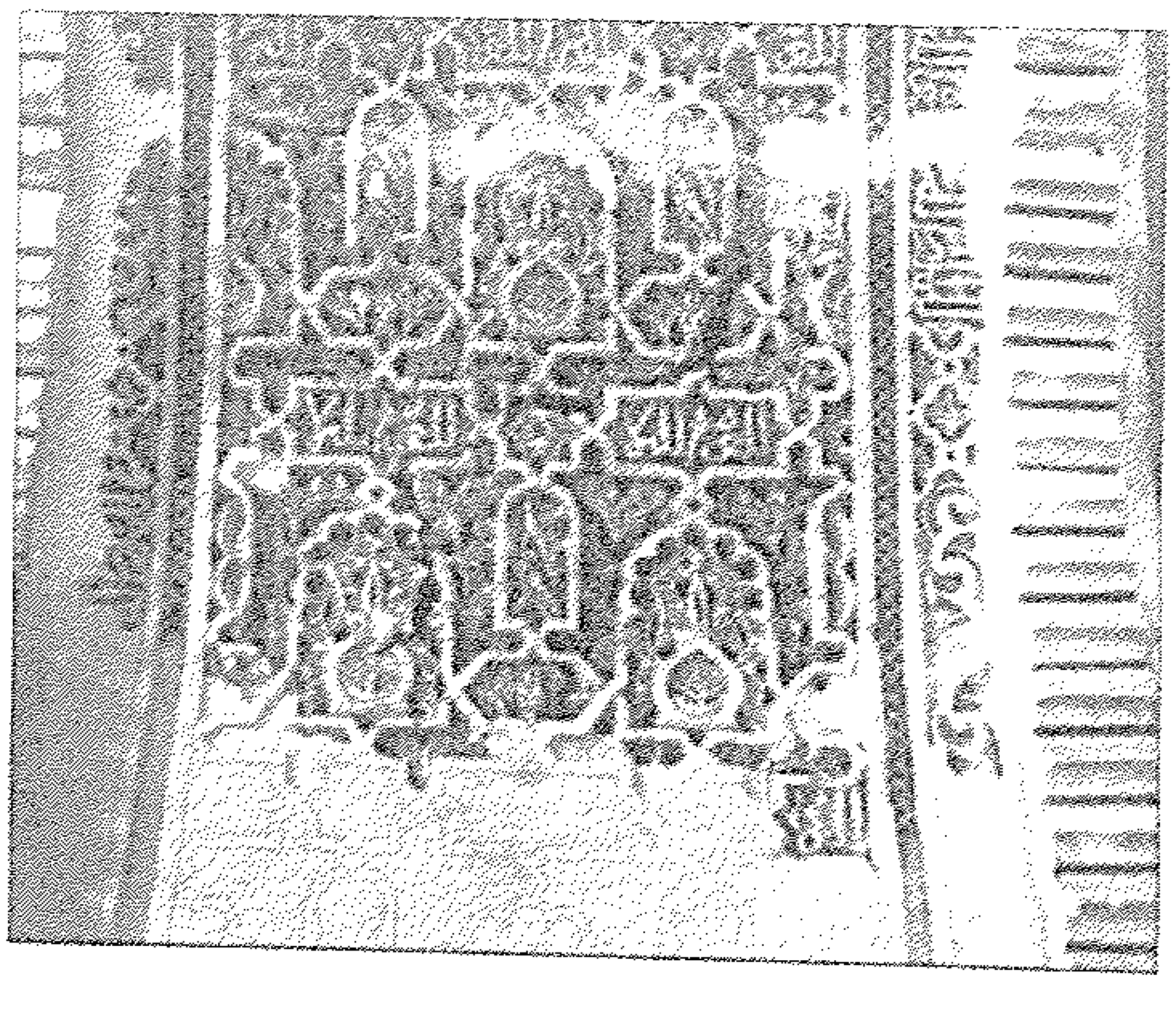
3



4

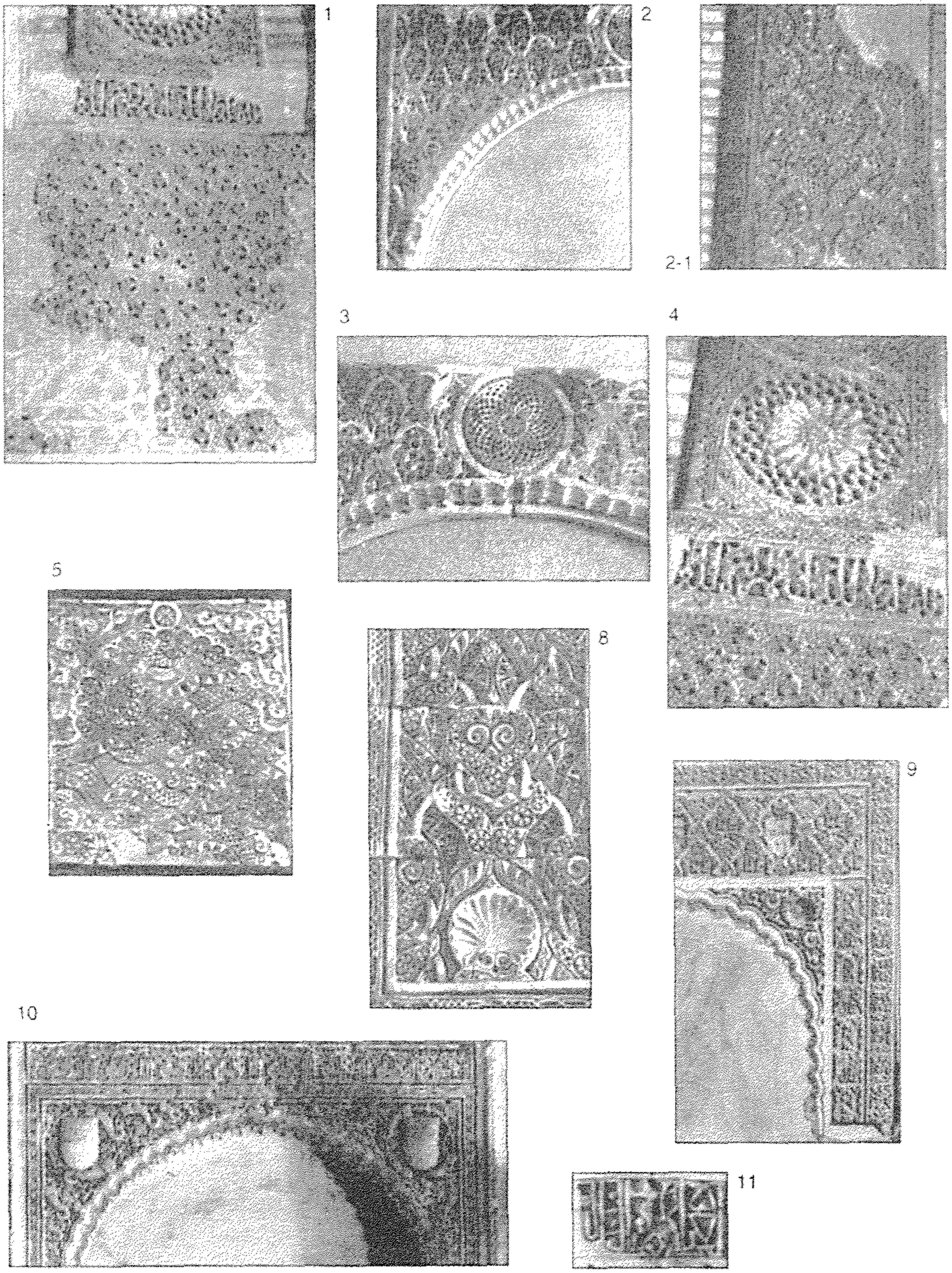


5

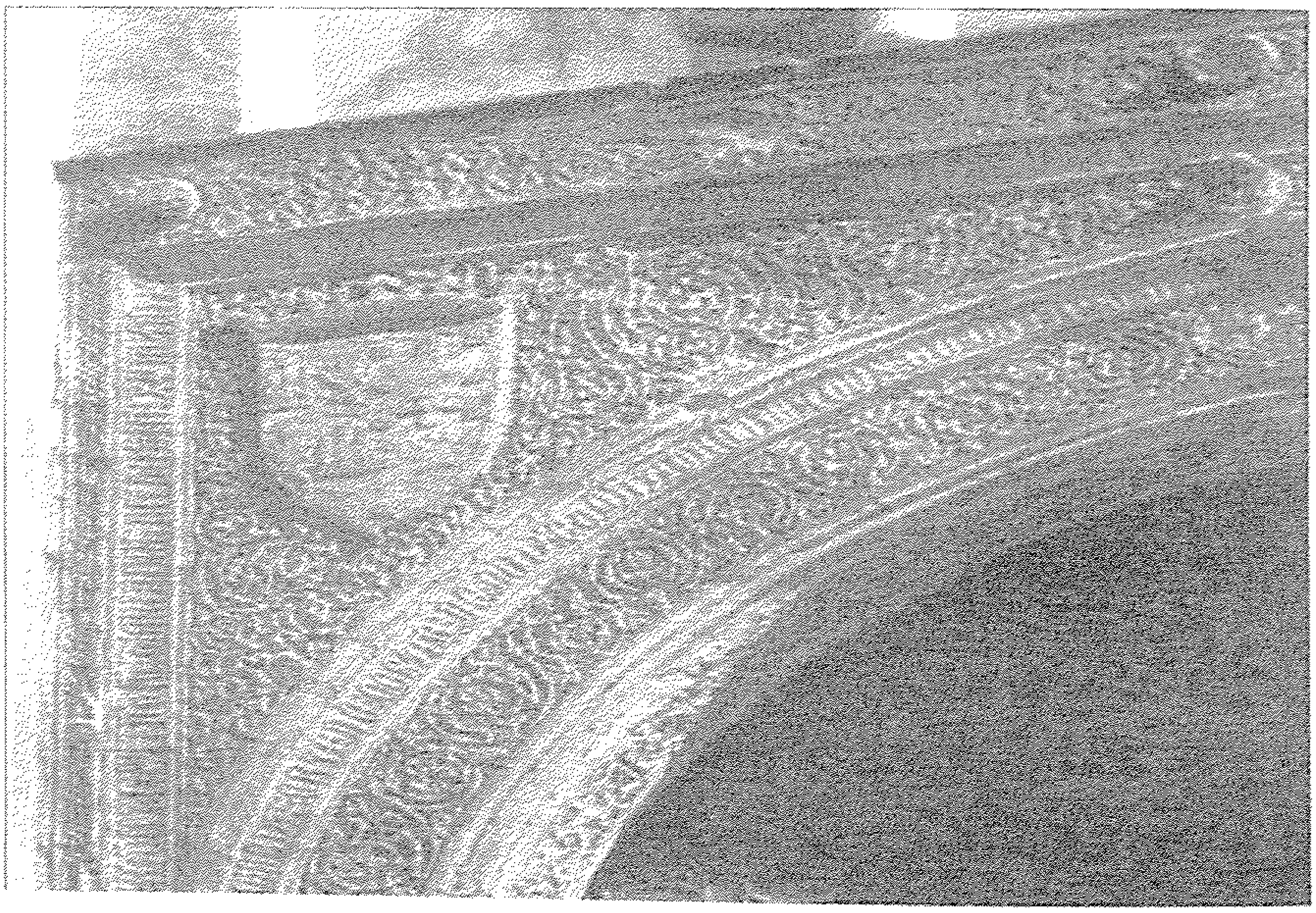


6

منزل فرسان جماعة سانتياجو، ١، ٢، ٣ (قرطبة ق ١٤، ١٥).

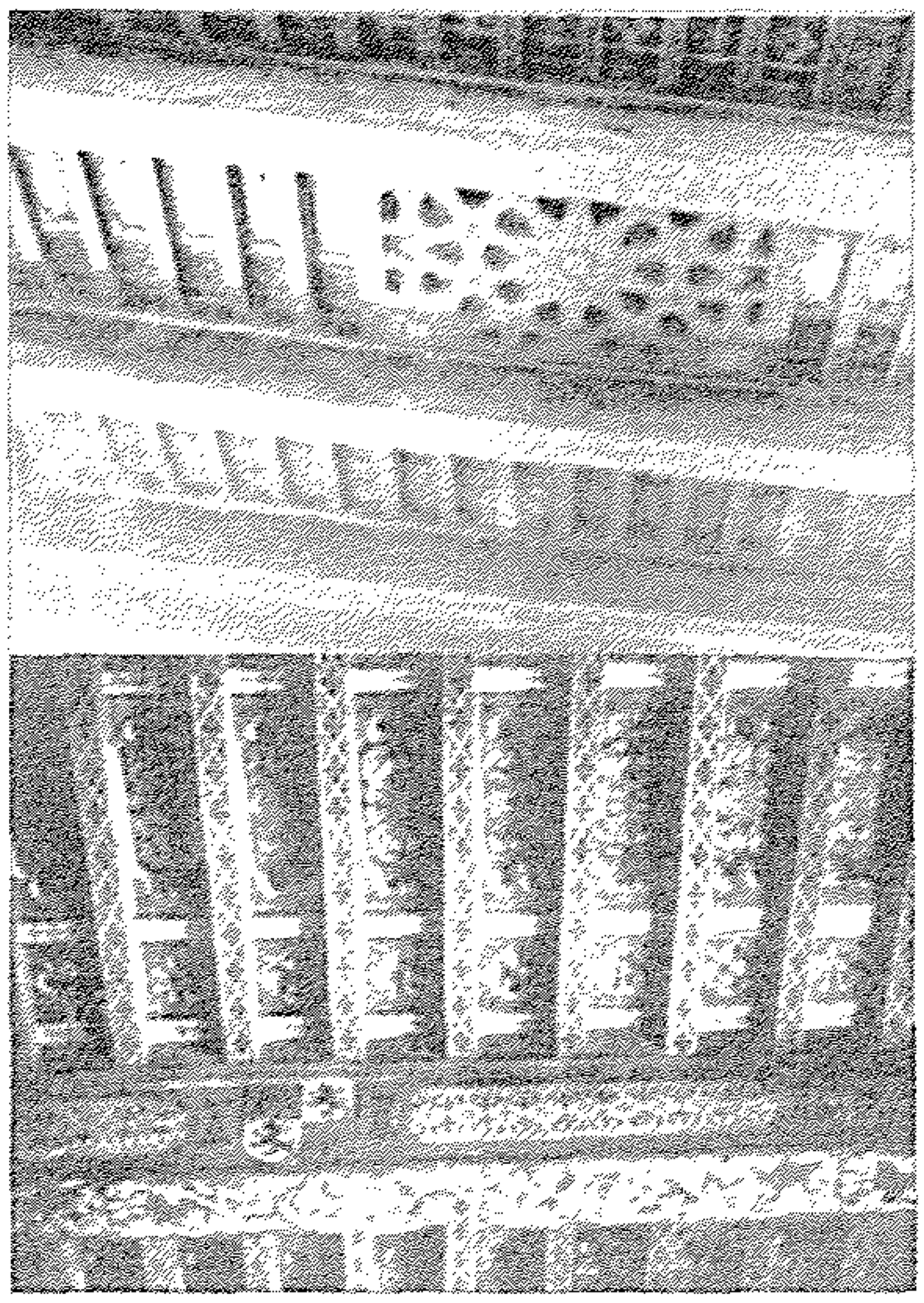


زخارف جصية مدجنة. متحف الآثار بقرطبة (ق ١٤، ١٥) ٩، ١٠ من مصليات فى المسجد الجامع بقرطبة.



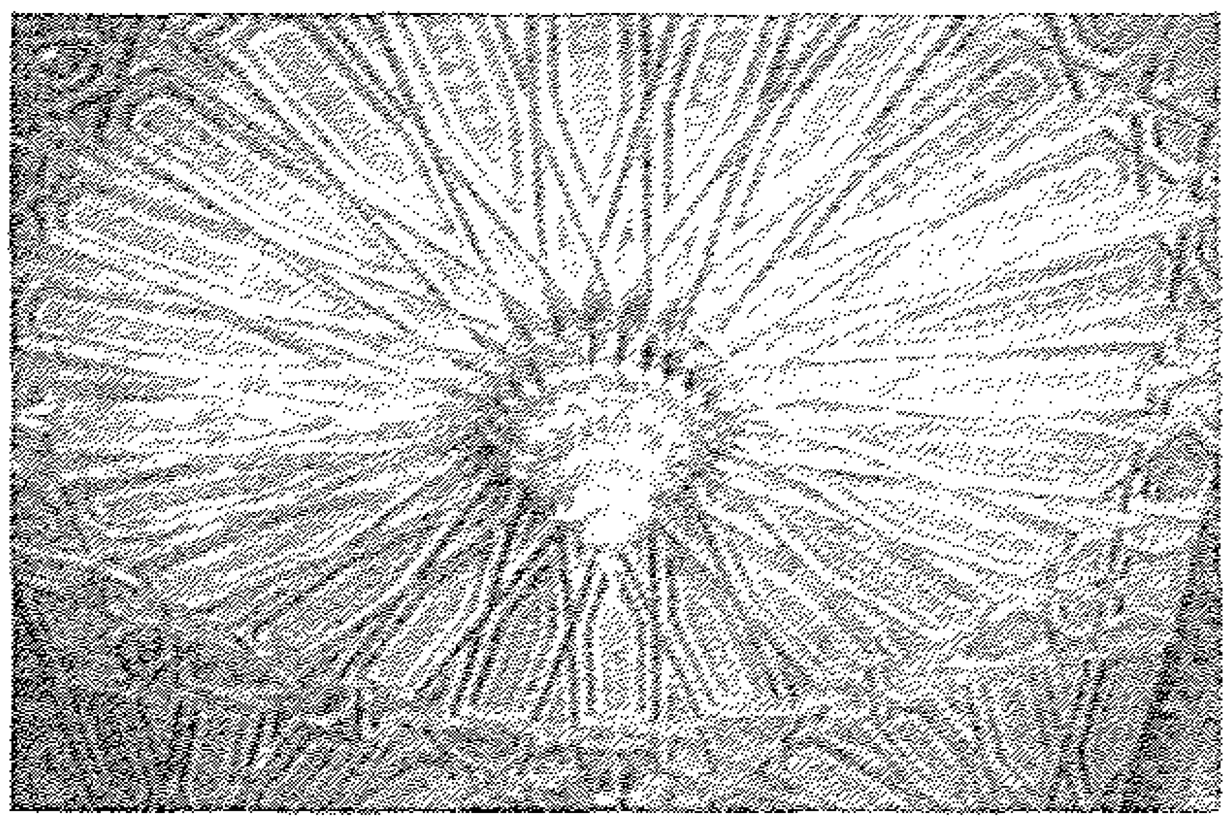
بوابة الغفران. المسجد الجامع بقرطبة.

1



3

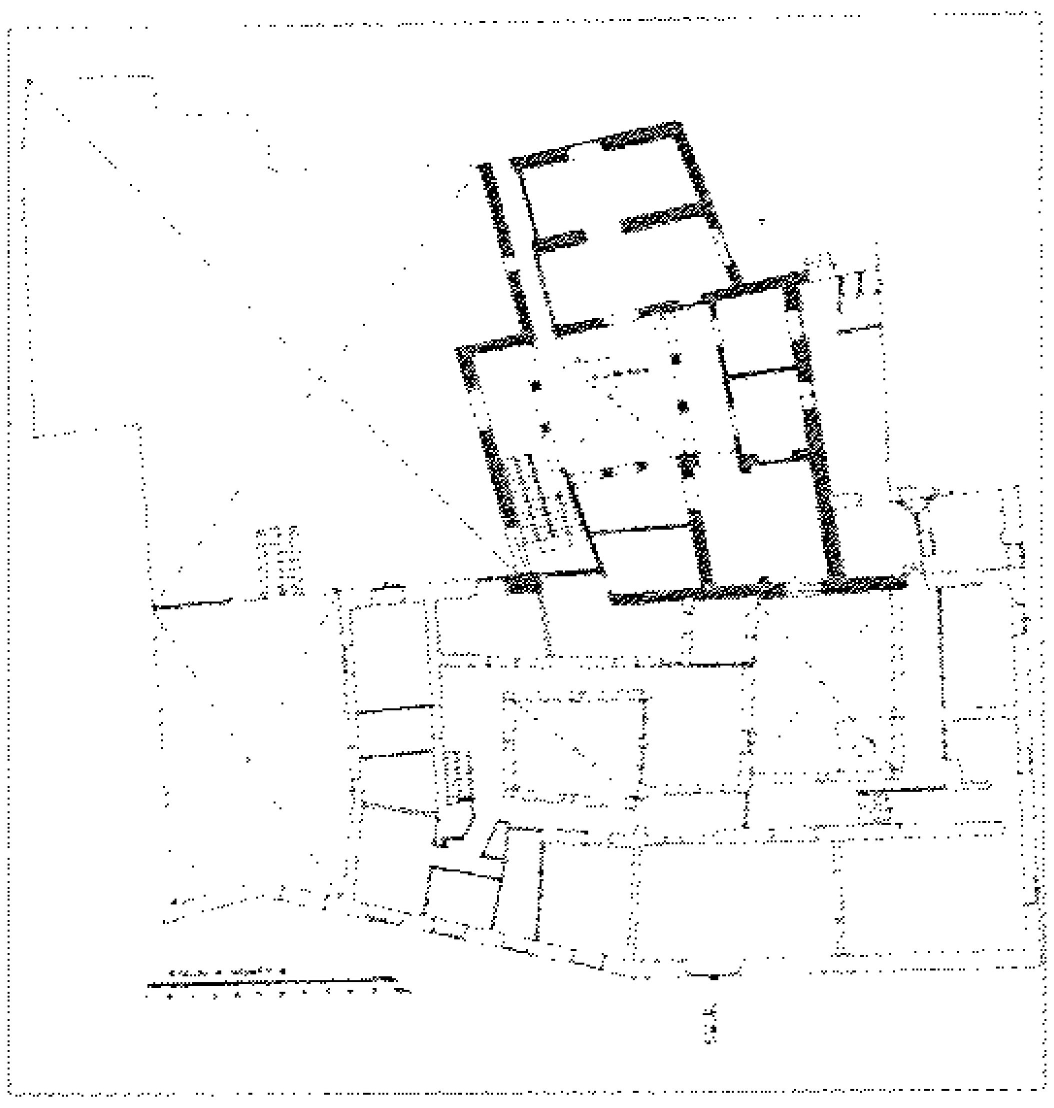
4



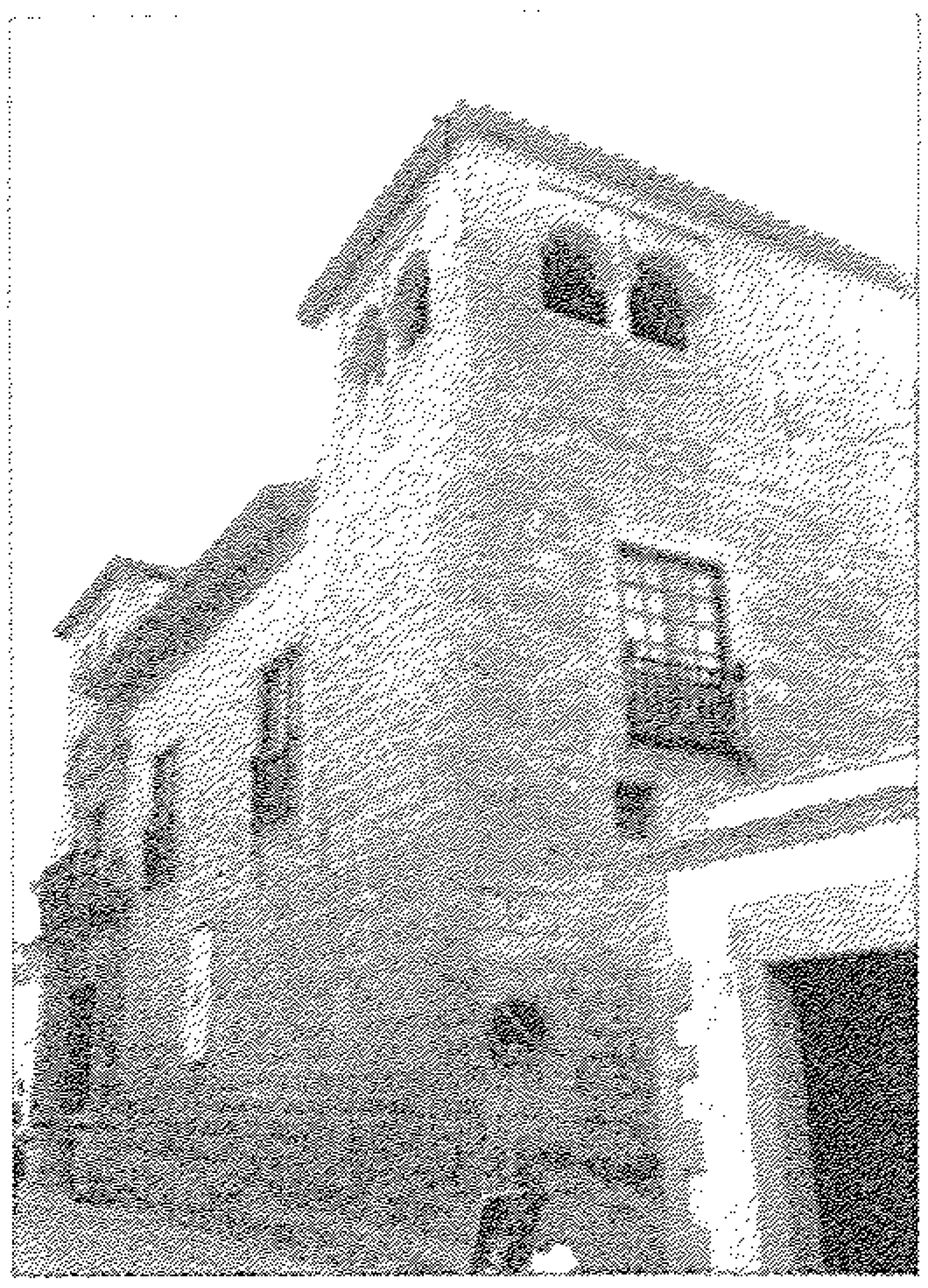
2

١، ٢ منزل مدجنة فى وبذة (جيان) (ق ١٤، ١٥) ٣، ٤ قصر الحاكم ميجل لوكاس دى إيرانثو – جيان (ق ١٥).

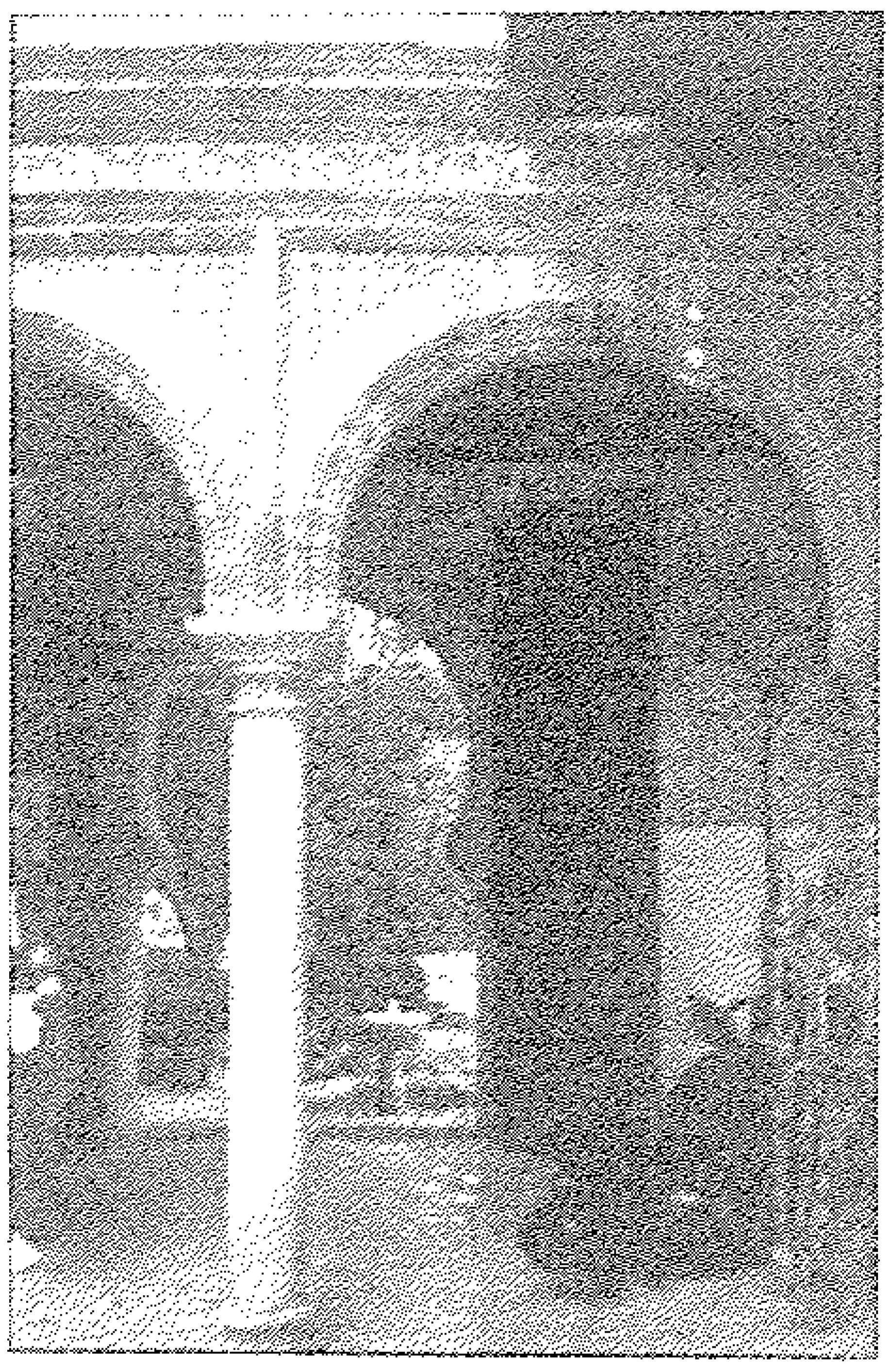
1



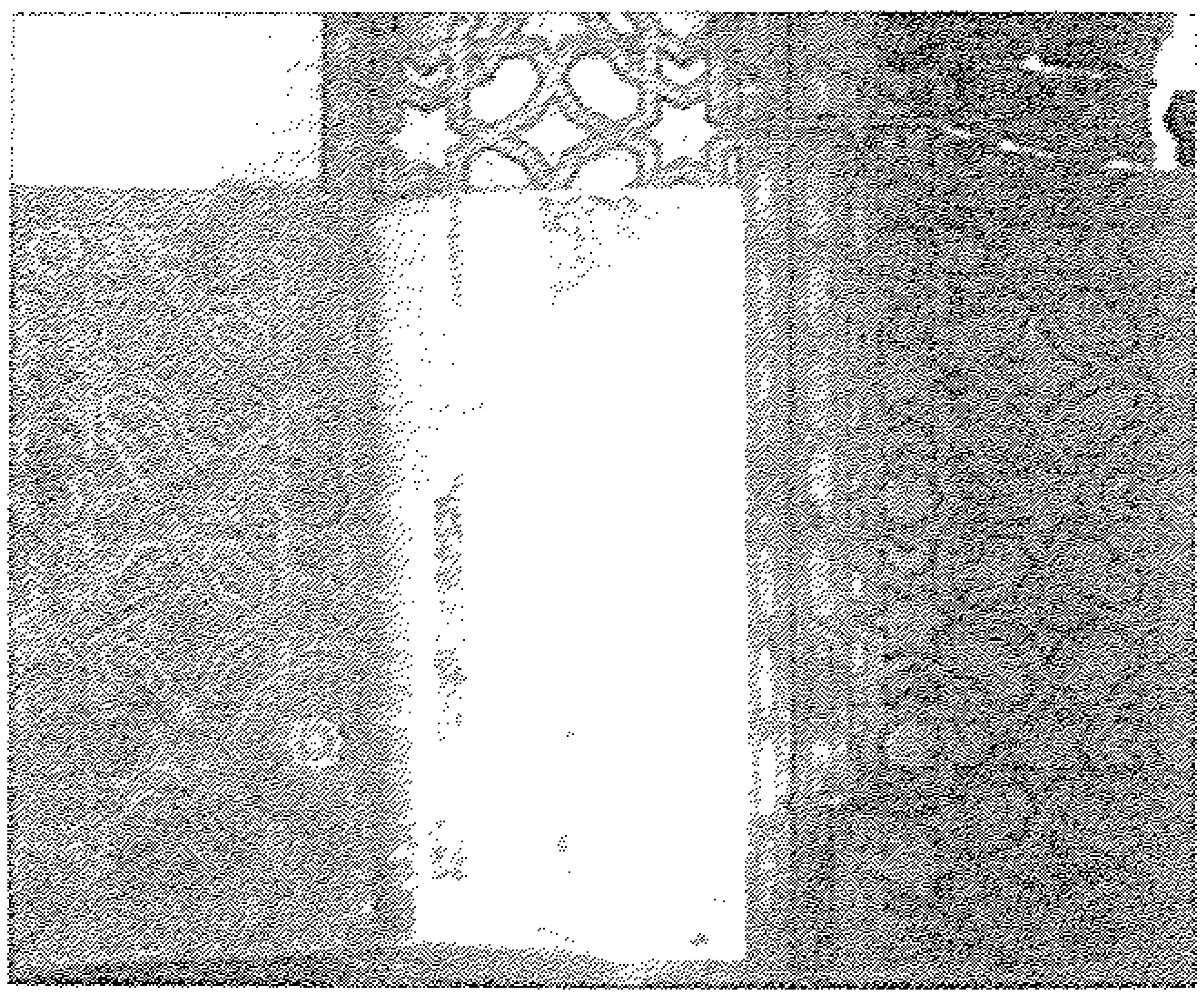
2



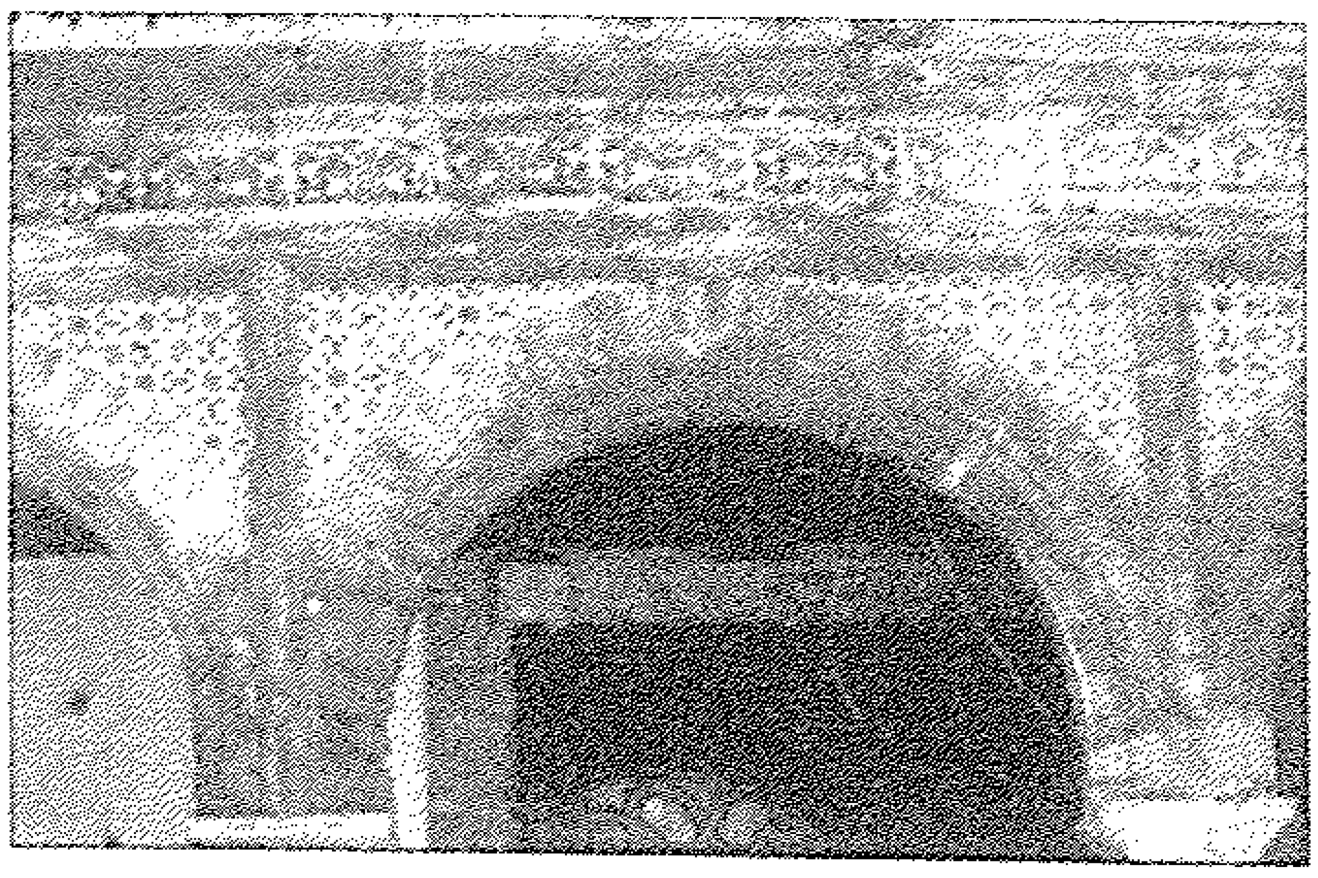
3



4

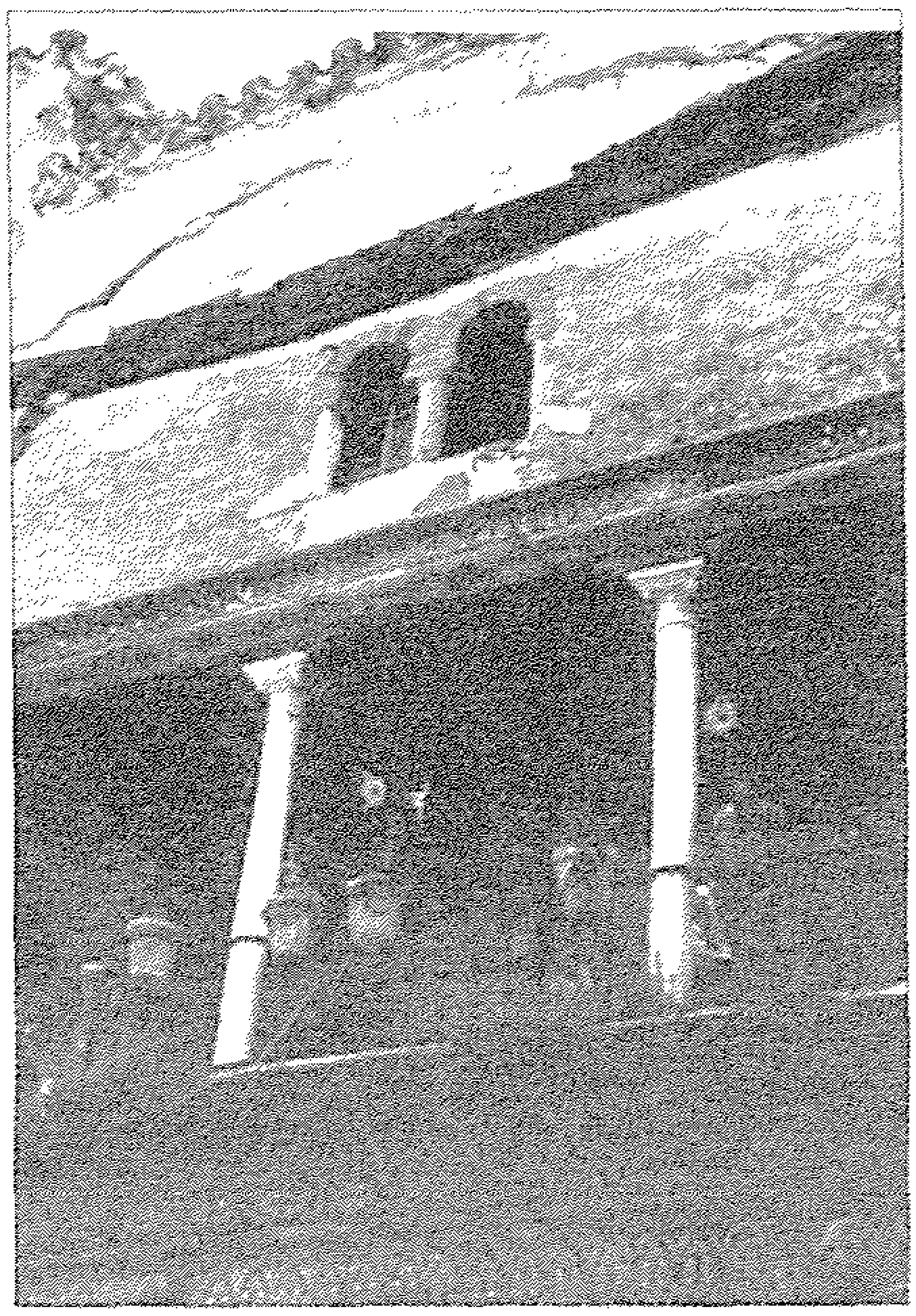


3



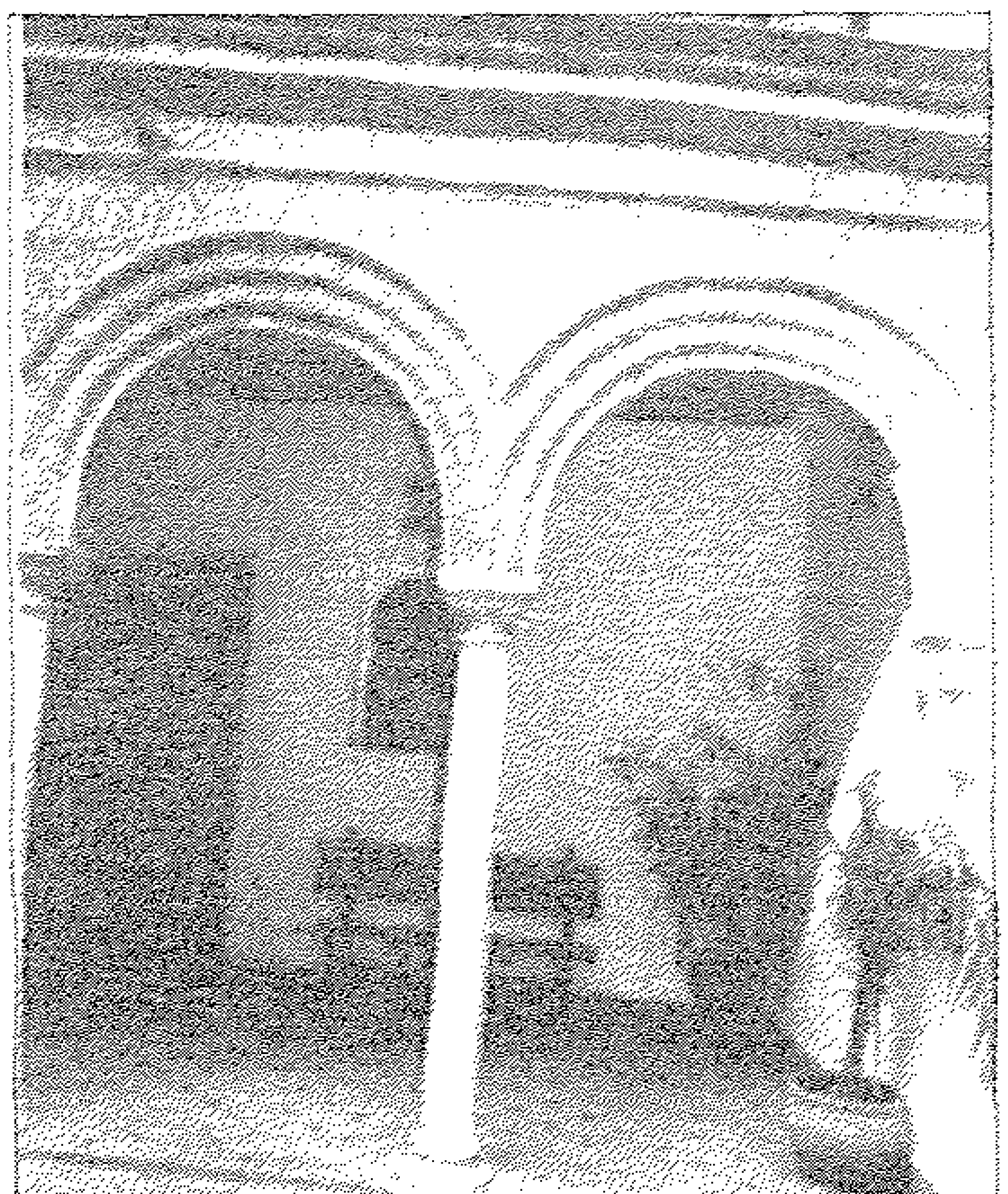
قصر موندراجون، رندة (ملقة) (ق ١٥، ١٦).

1



2

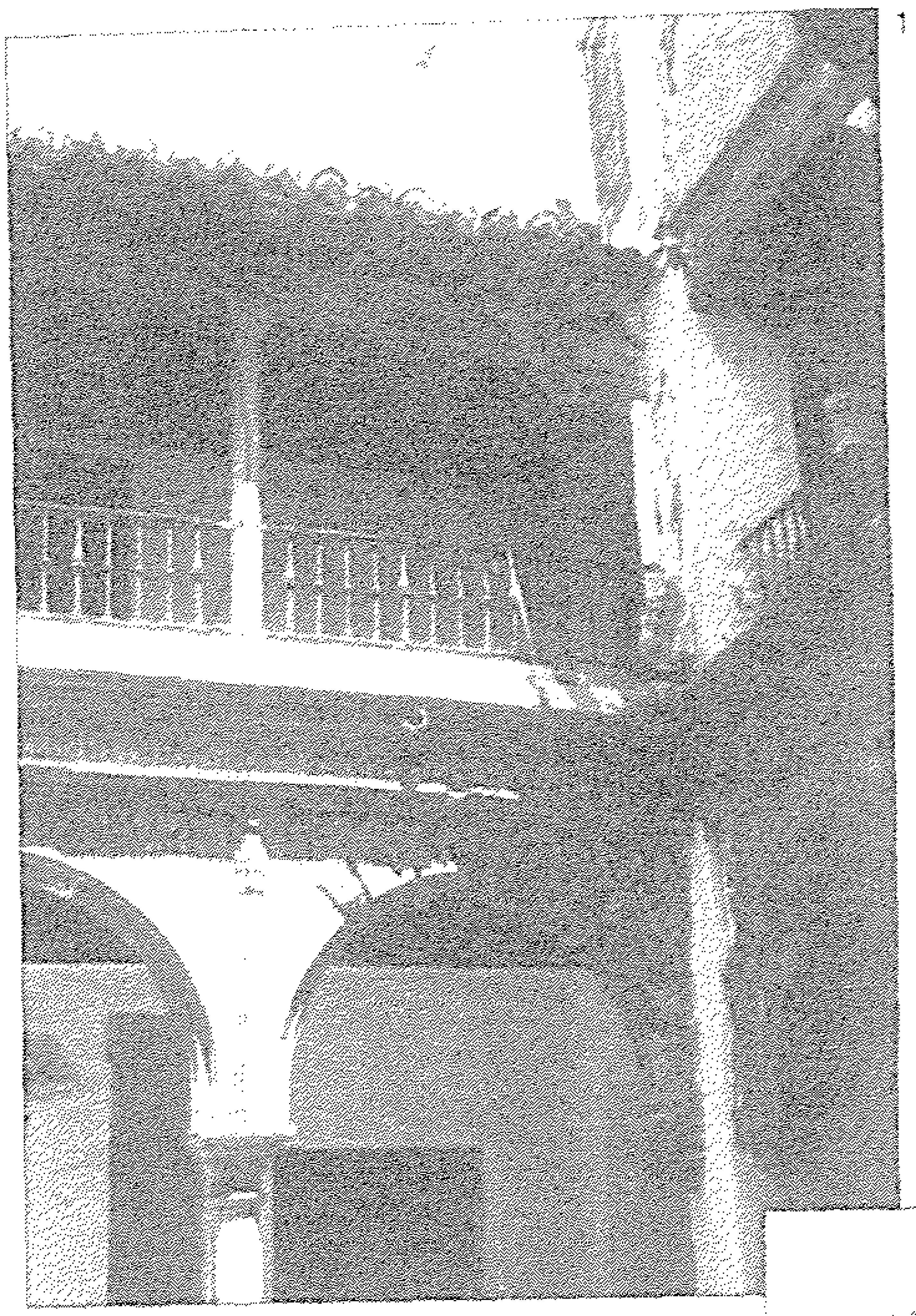
3



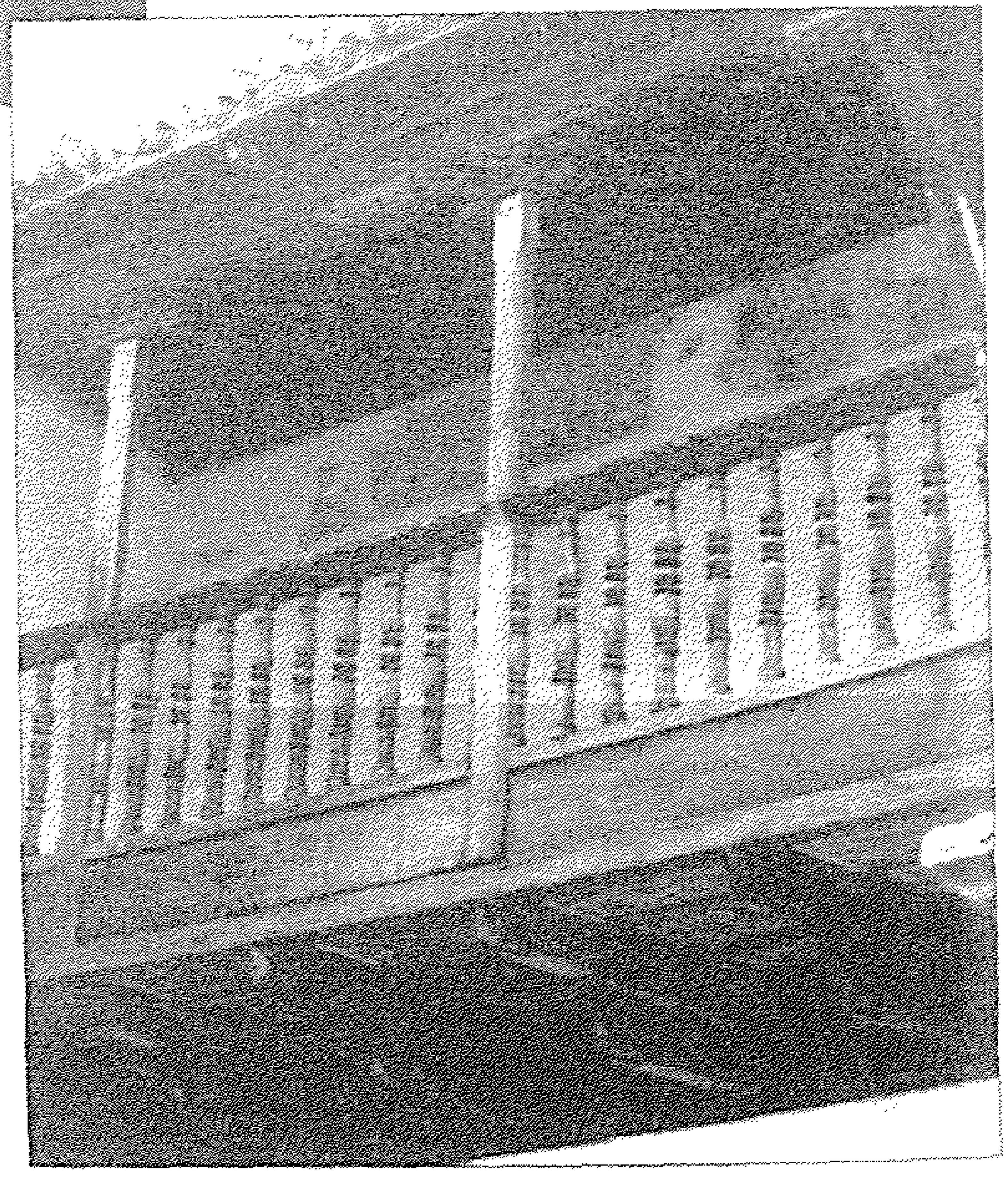
4

قصر موندراجون، رندة (ملقة) (ق ١٥، ١٦).

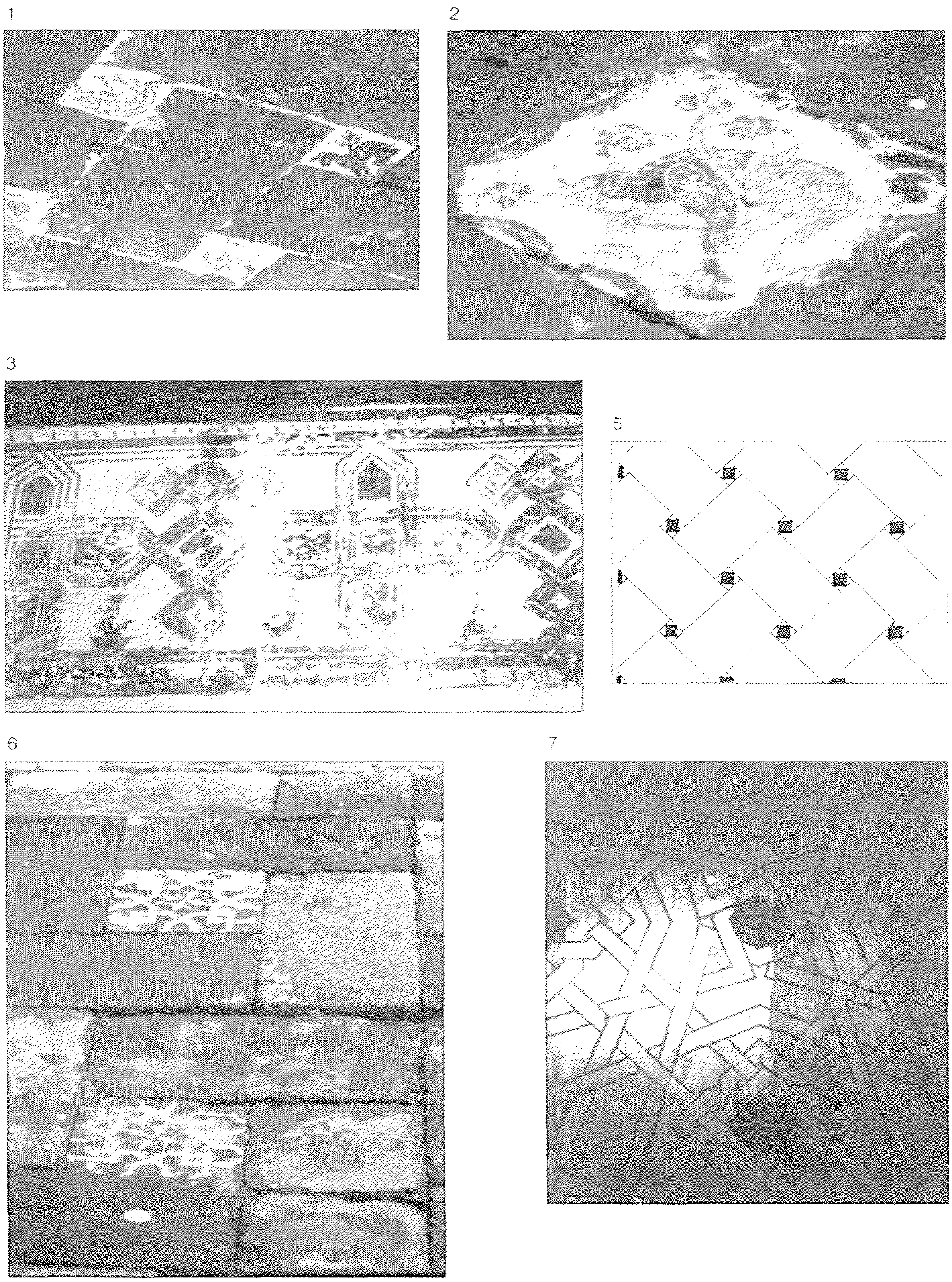
1



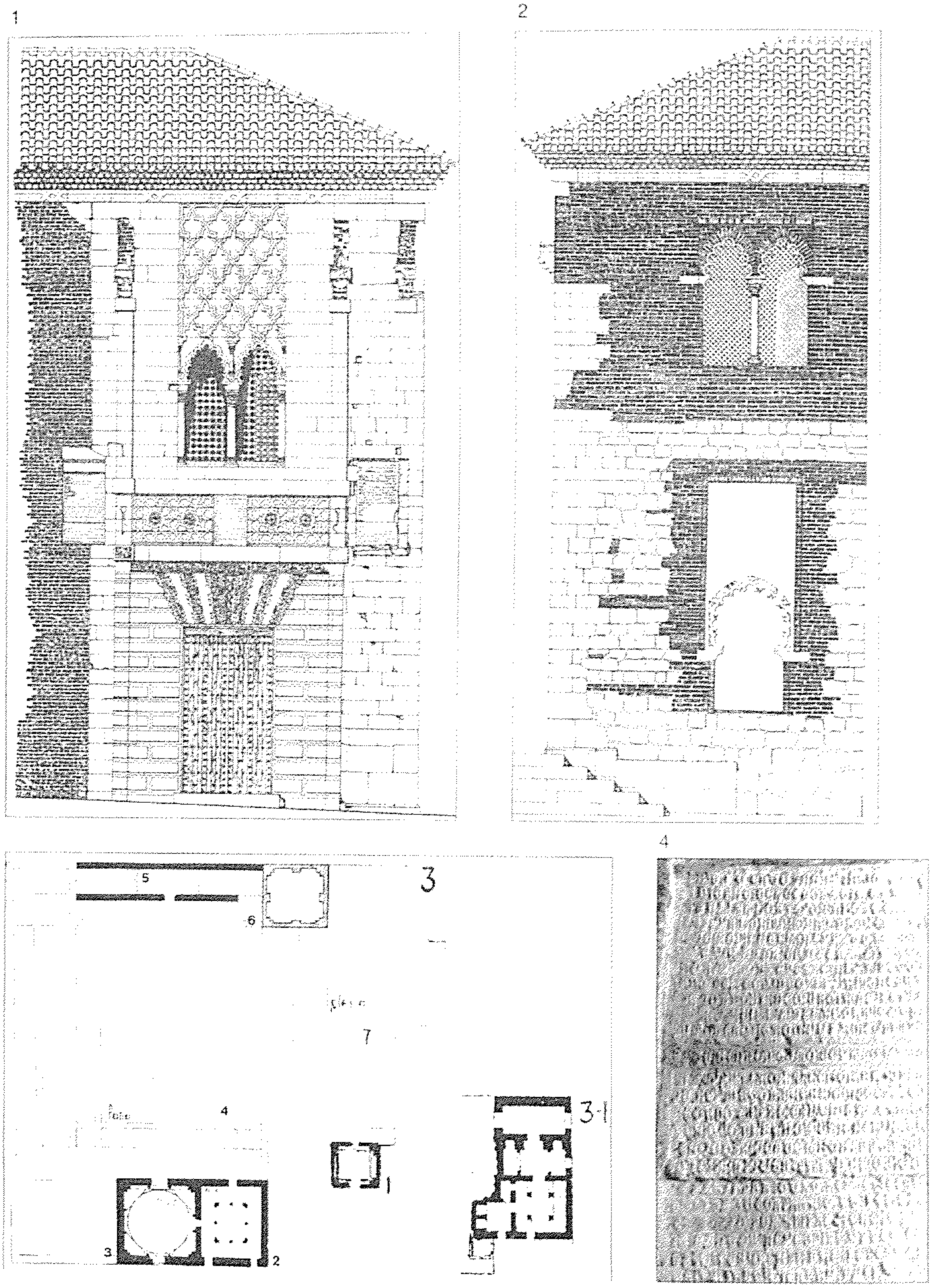
2



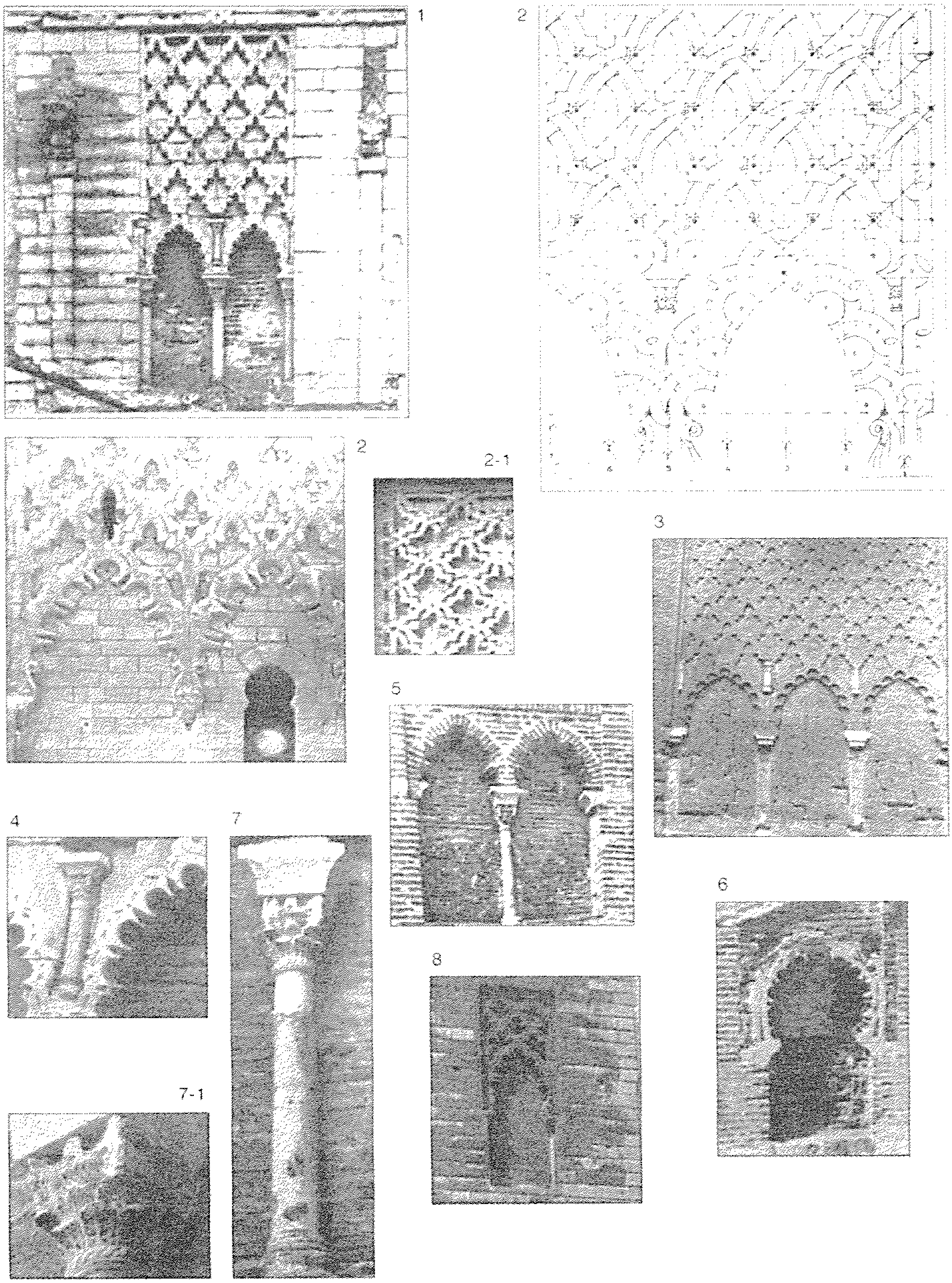
قصر موندراجون، رندة (ملقة) (ق ١٥، ١٦).



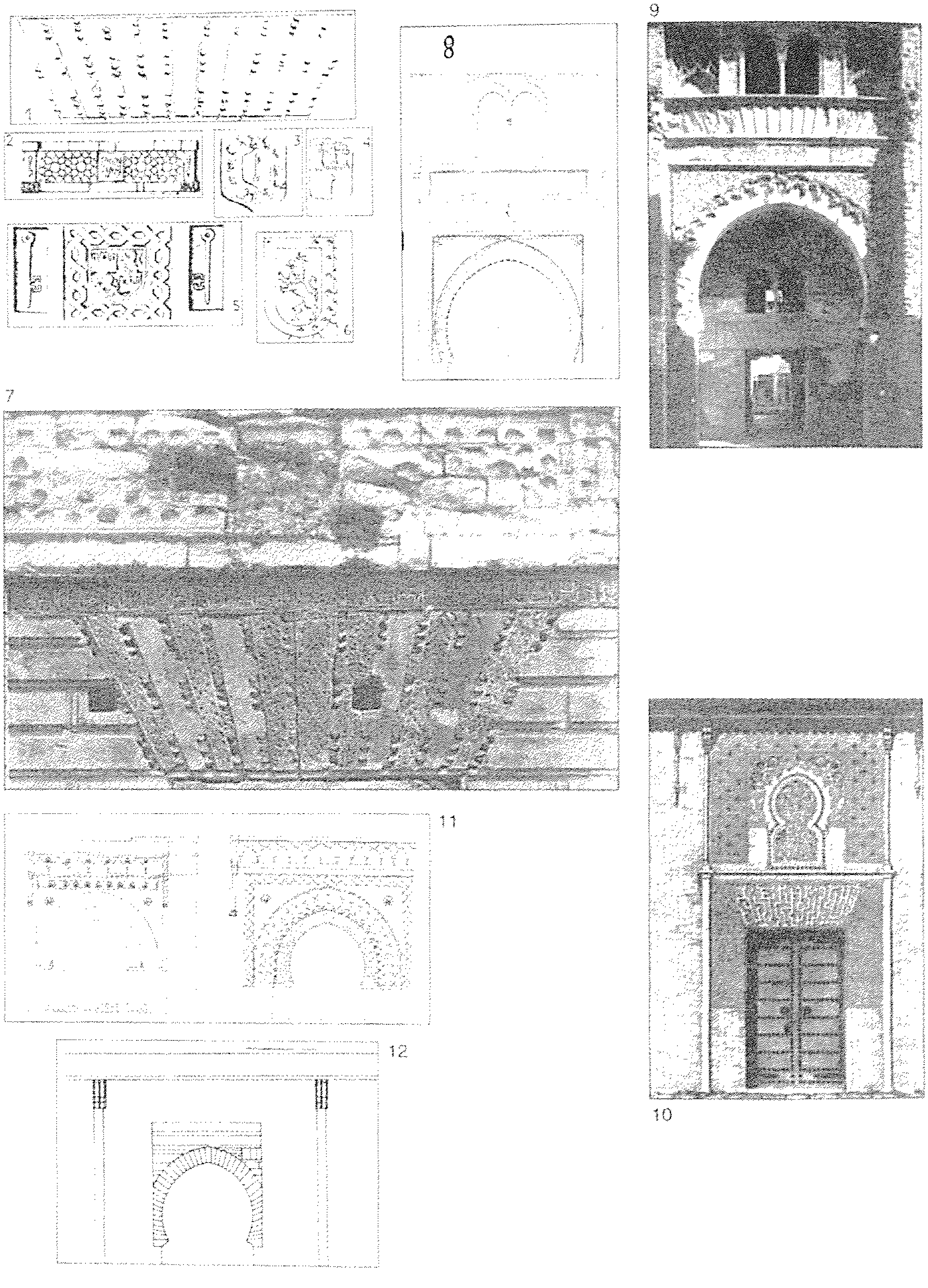
قصر موندراجون، رندة (ملقة) (ق ١٥، ١٦).



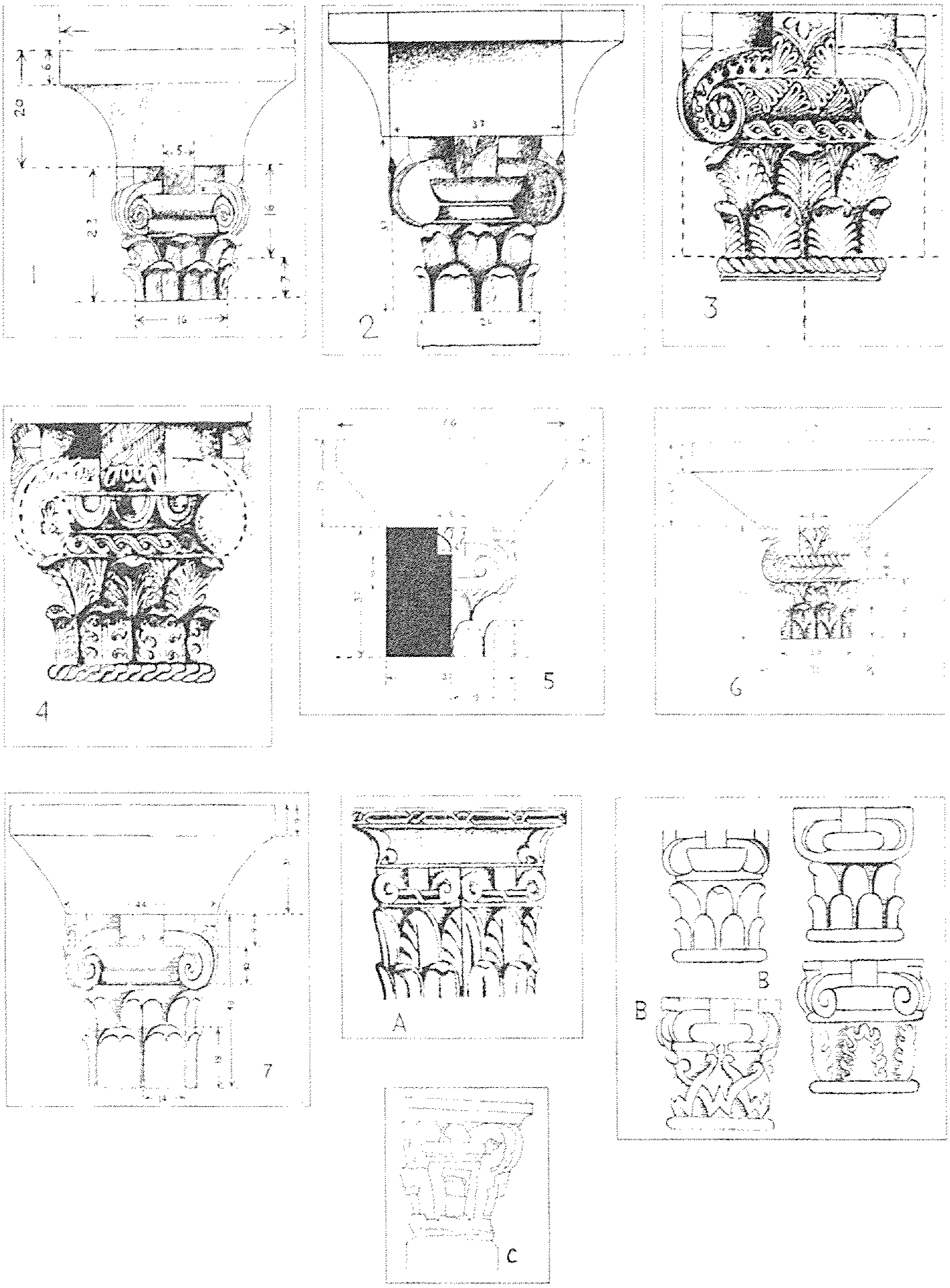
قصر تورديسيّاس (بلد الوليد) (ق ١٤).



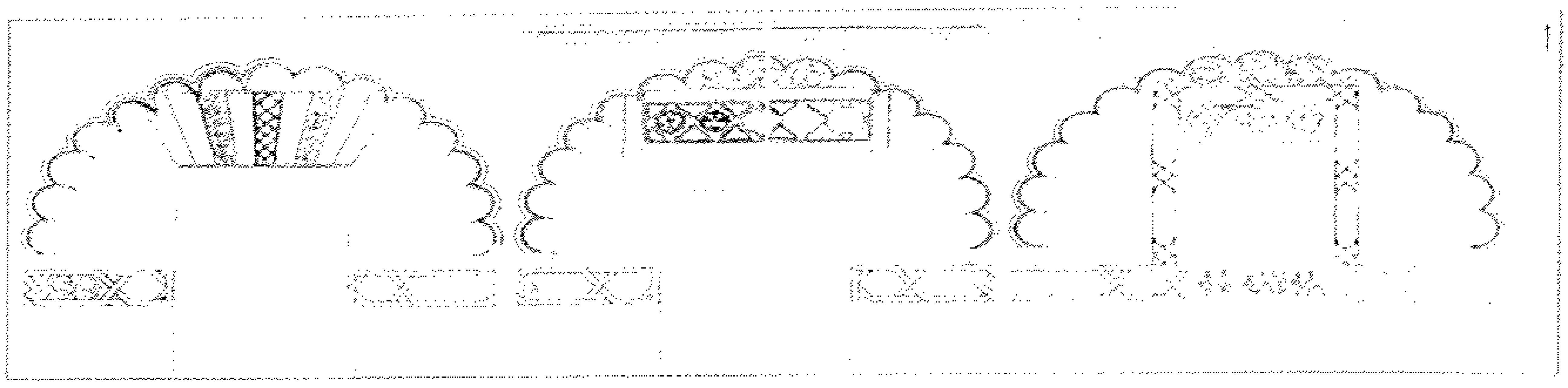
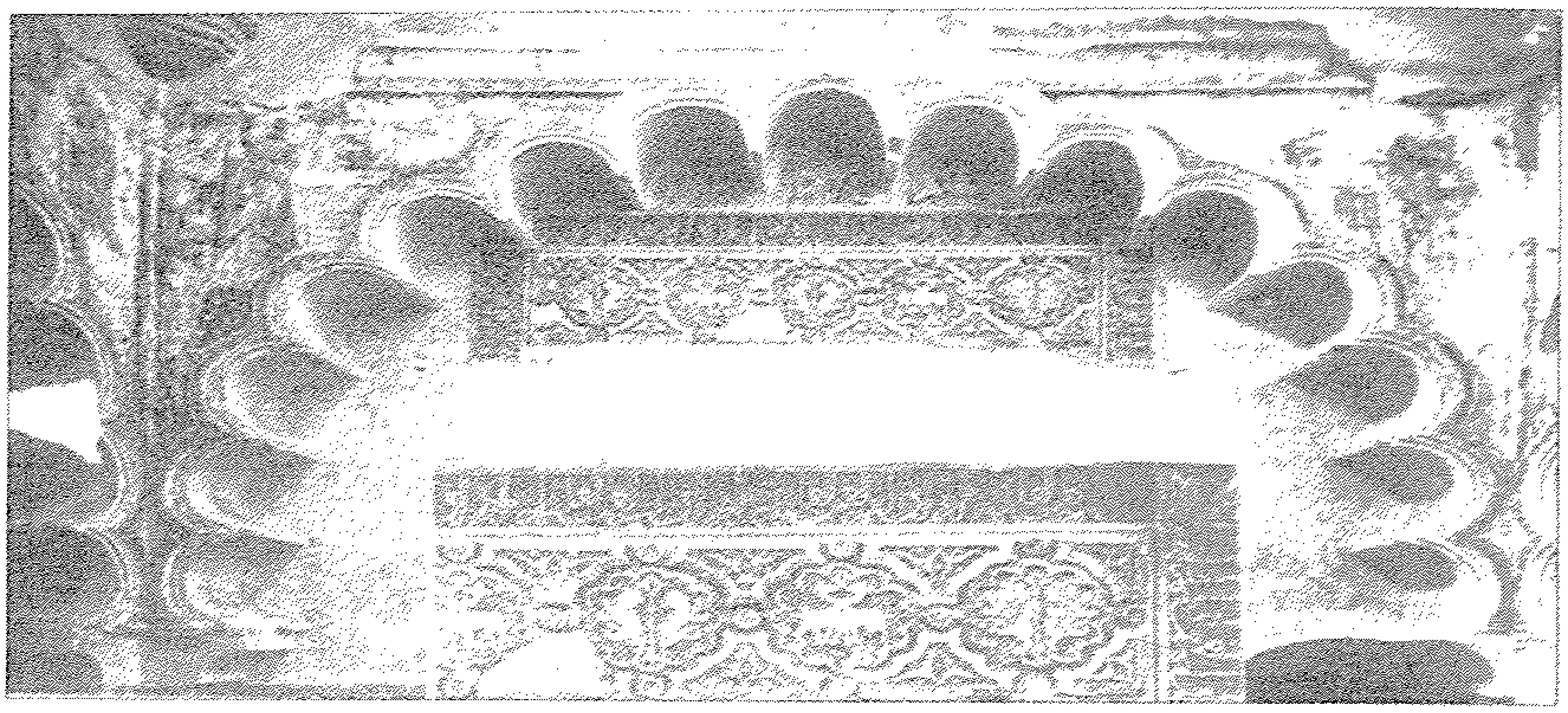
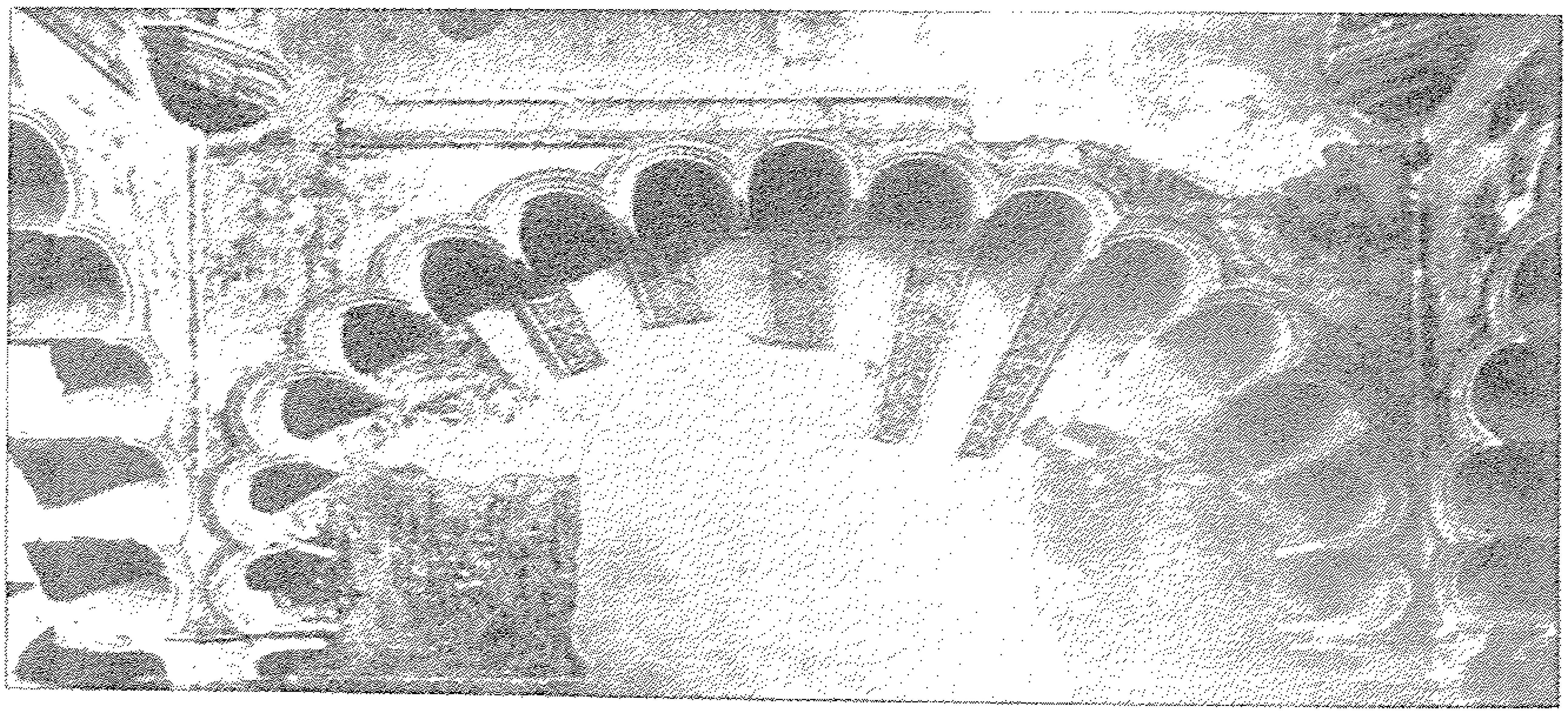
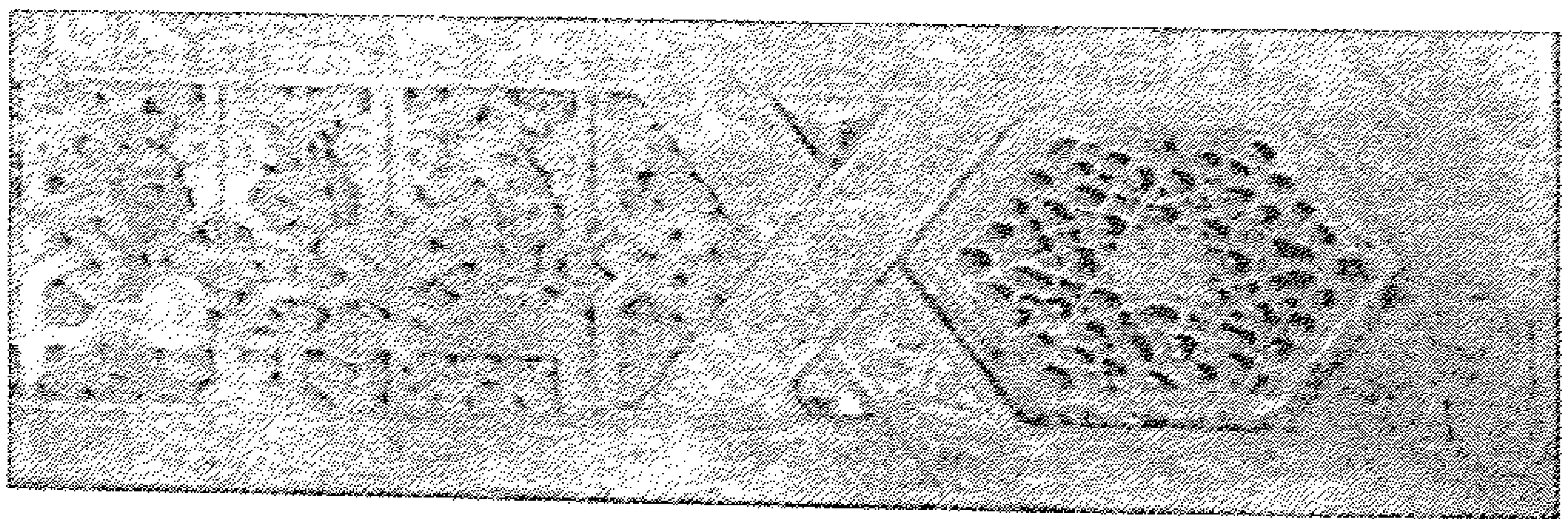
قصر تورديسيّاس (بلد الوليد) (ق ١٤) ١، ٤، ٥، ٦، ٧، ٧-١ .



قصر توردیسیّاس (بلد الوليد) (ق ١٤) ١، ٢، ٧، ٦، ١٠ .

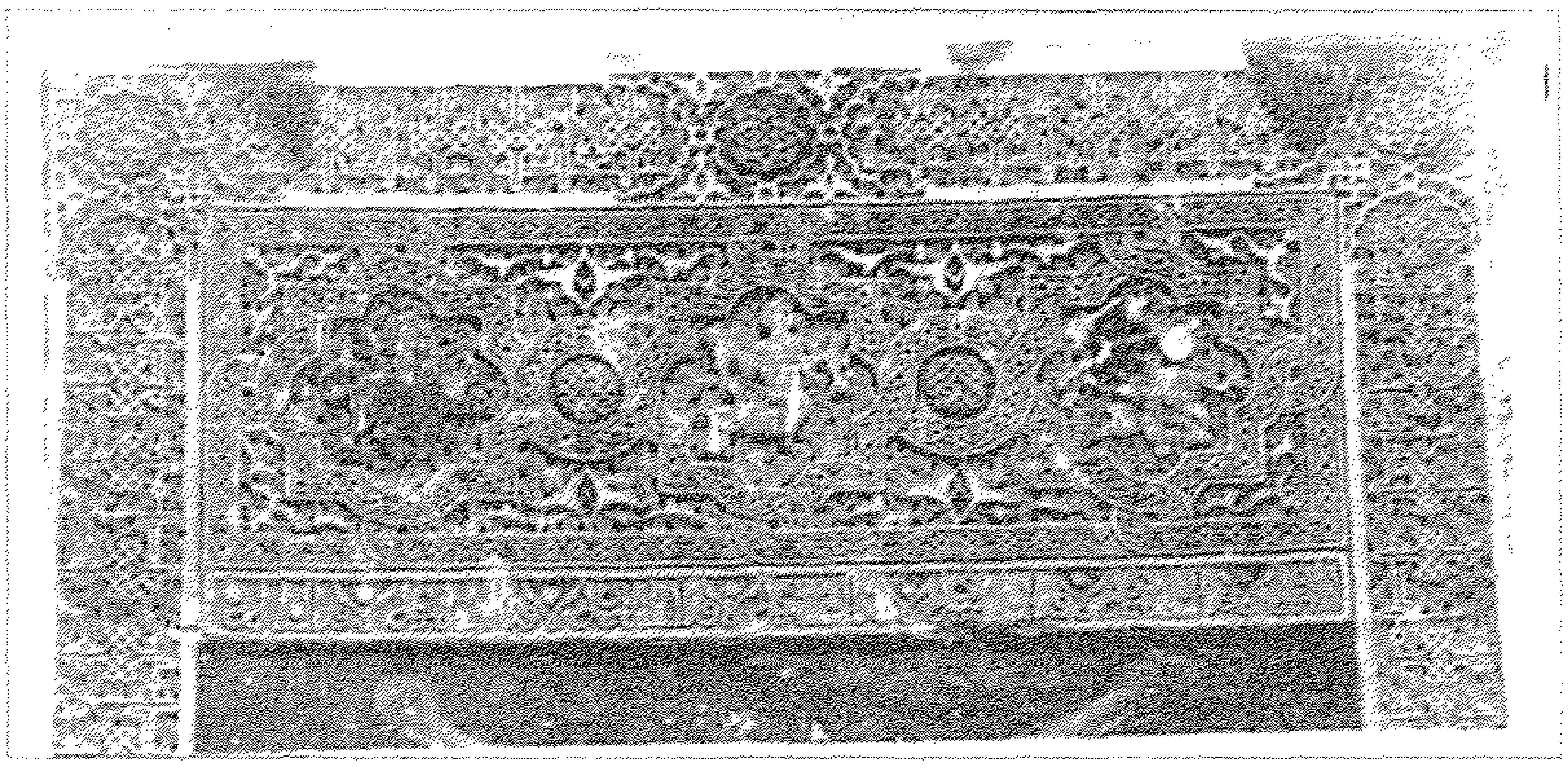


قصر تورديسيّاس (بلد الوليد) (ق ١٤) من ١ إلى ٧ .

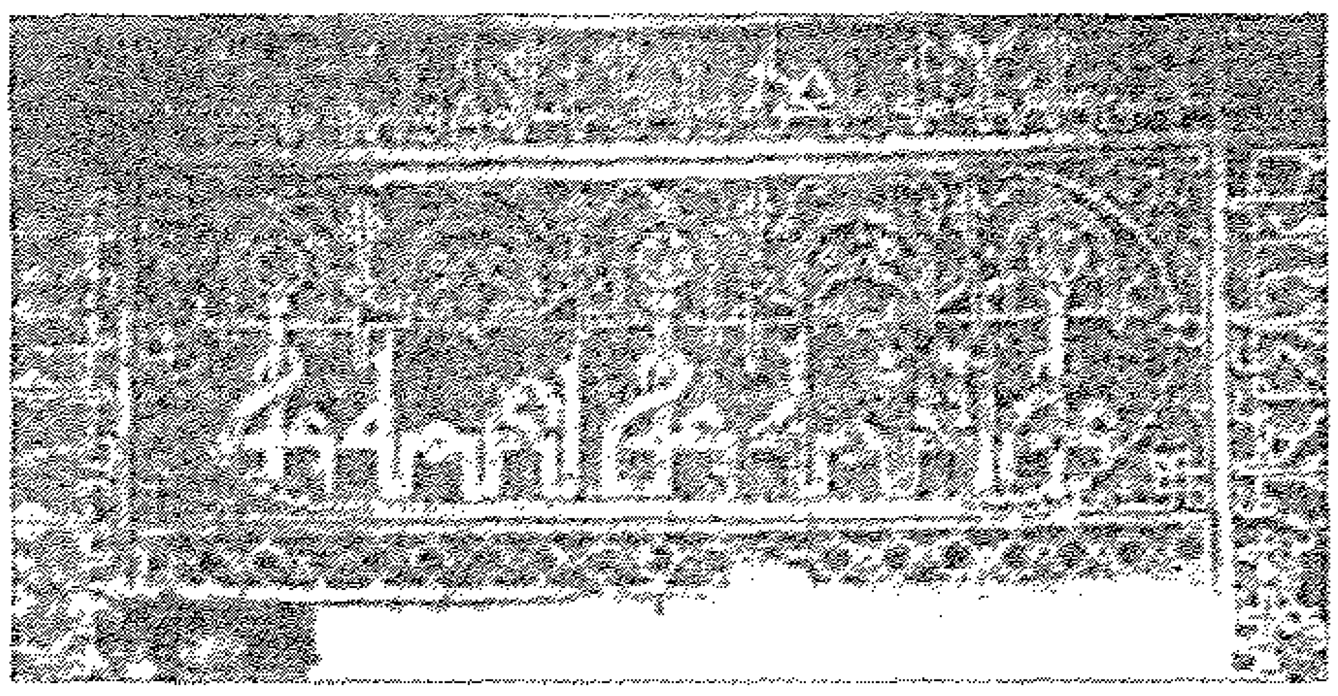
1

2

3

4


قصر توردیسیاس (بلد الولید) (ق ١٤) (الدهليز).

1

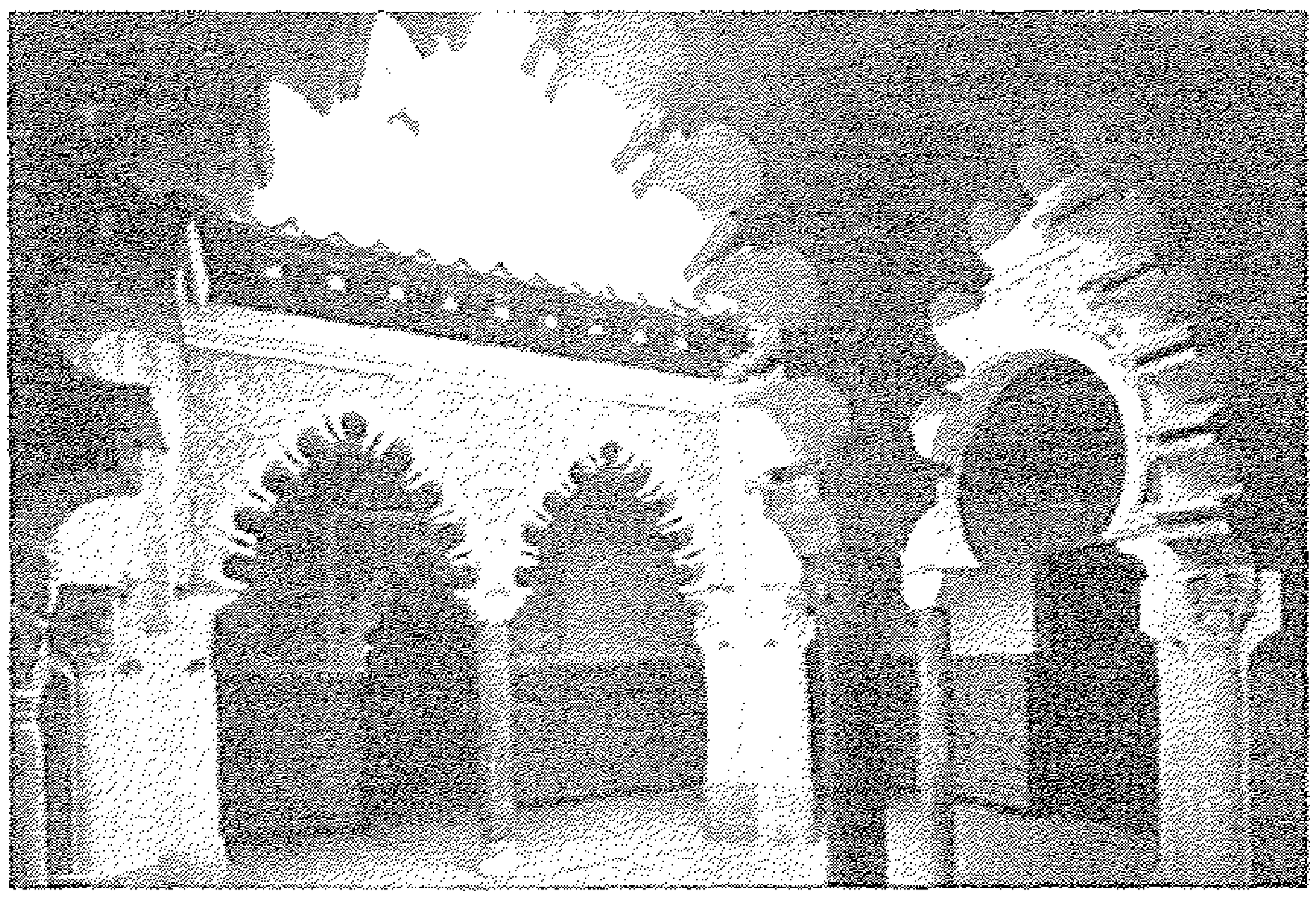


3

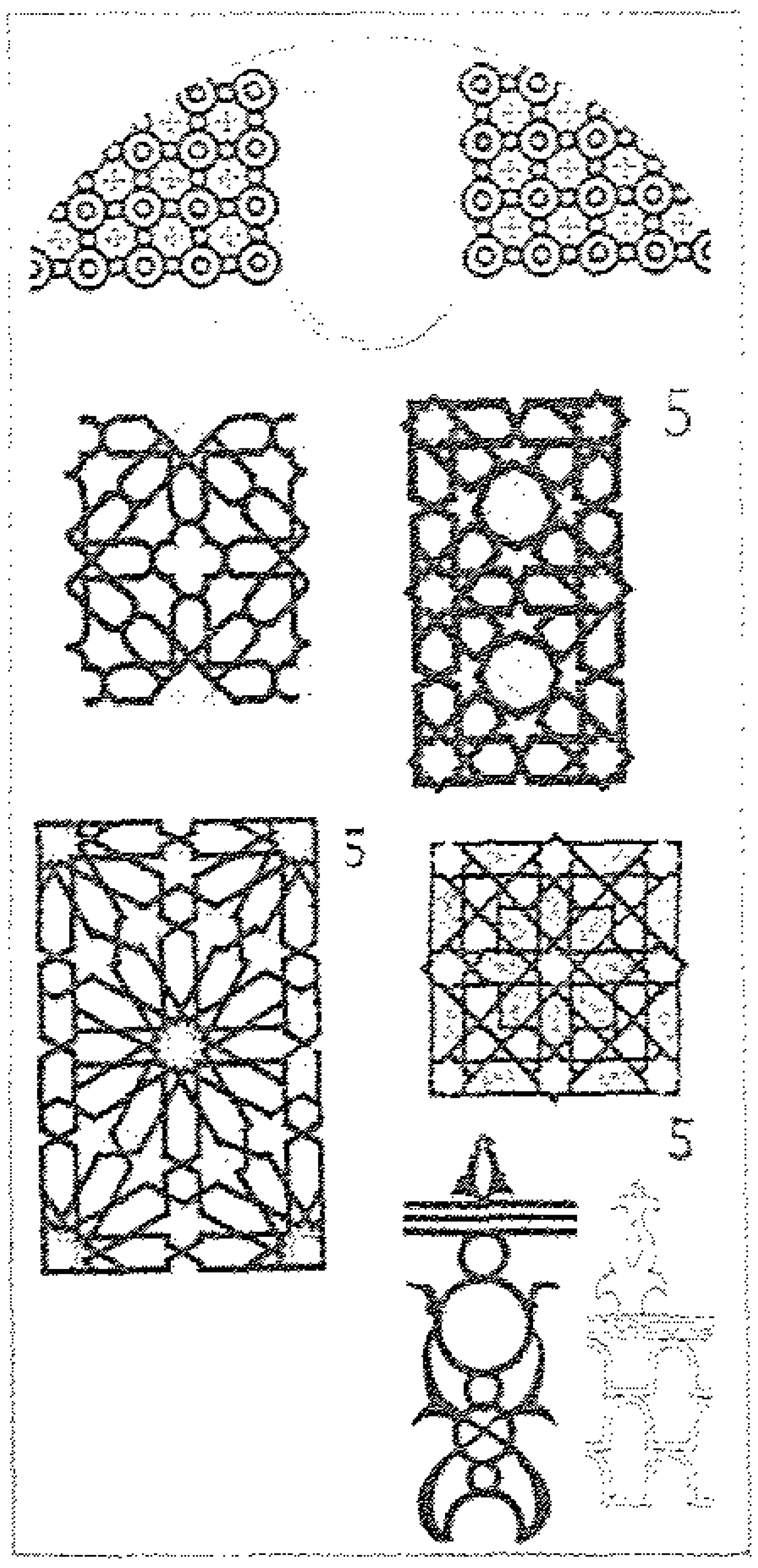


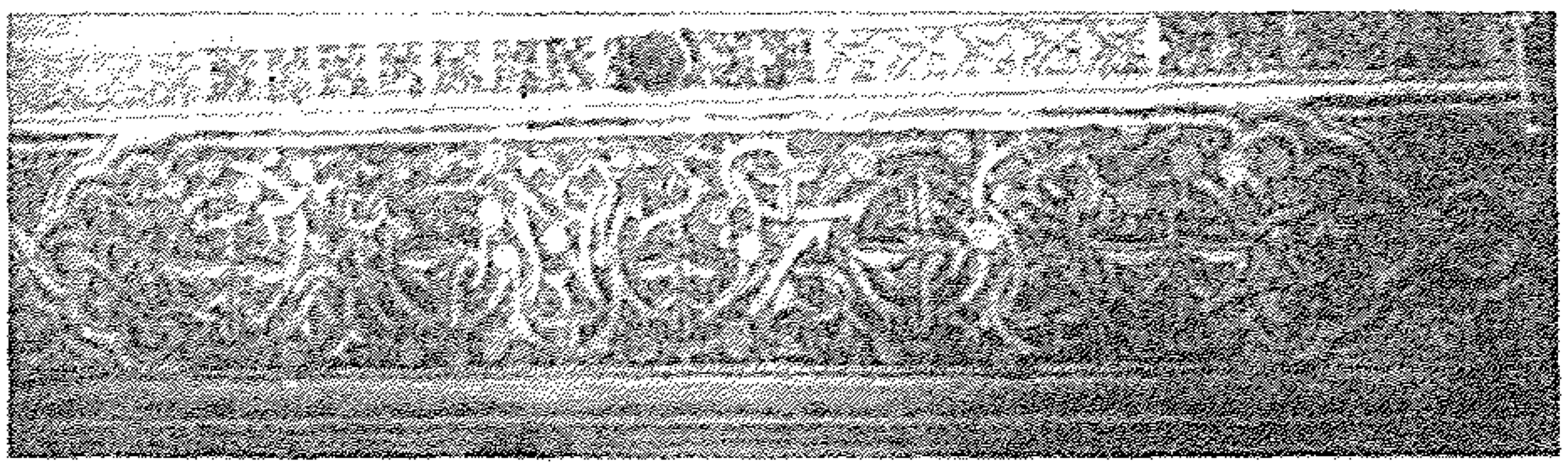
2

4



5

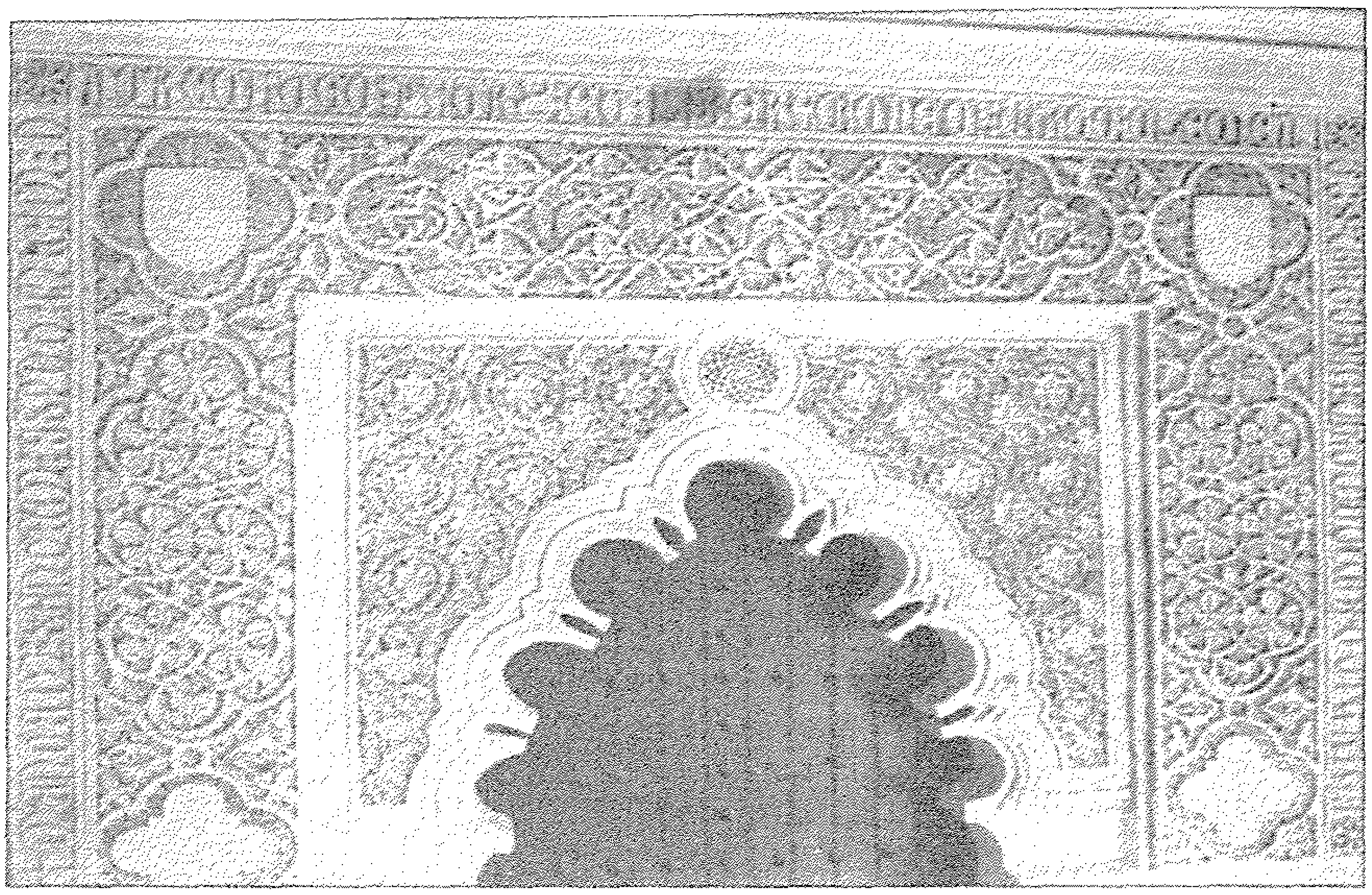




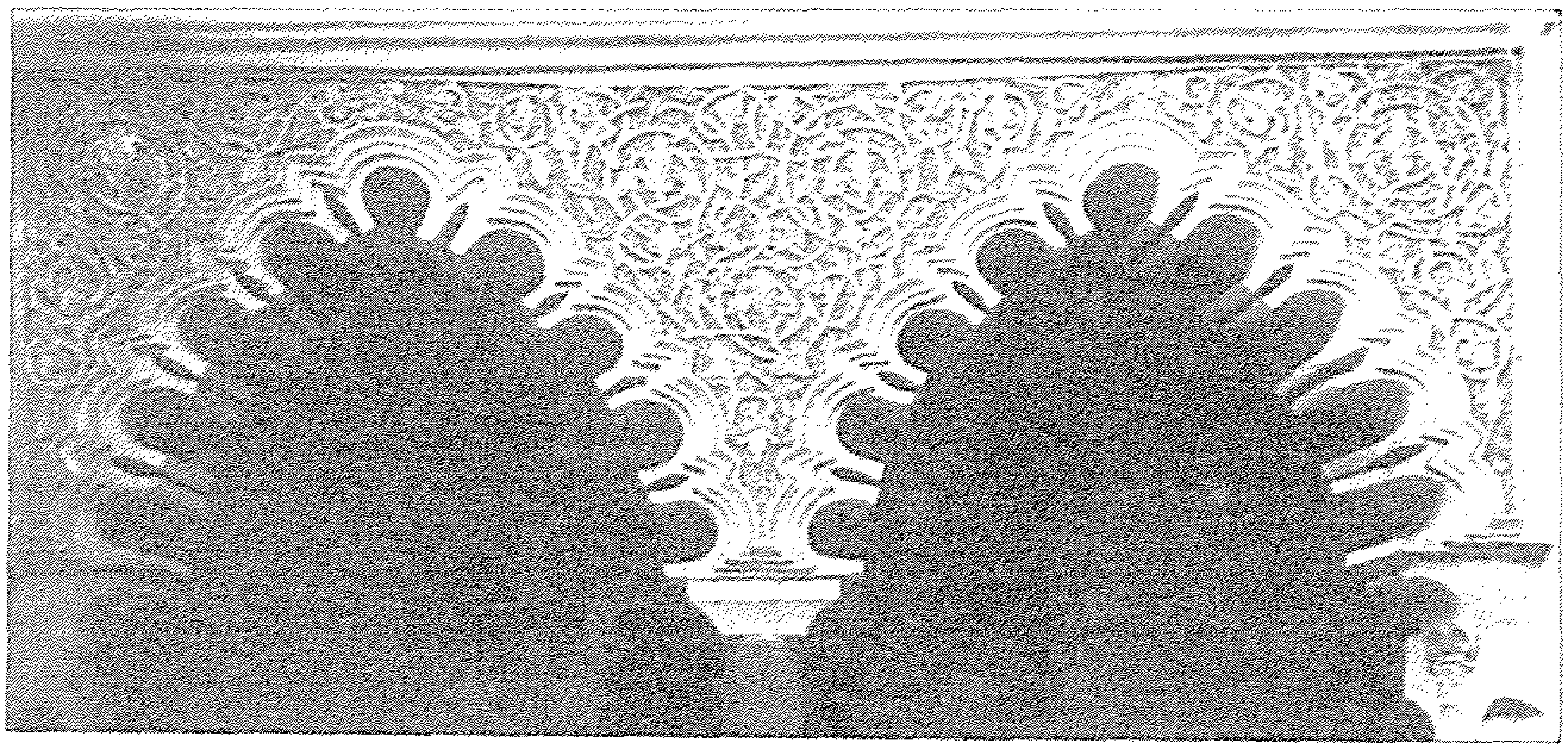
6

قصر تورديسياس (بلد الوليد) (ق ١٤) وصحن المصلى الذهبى، ٥ دهانات الحمامات.

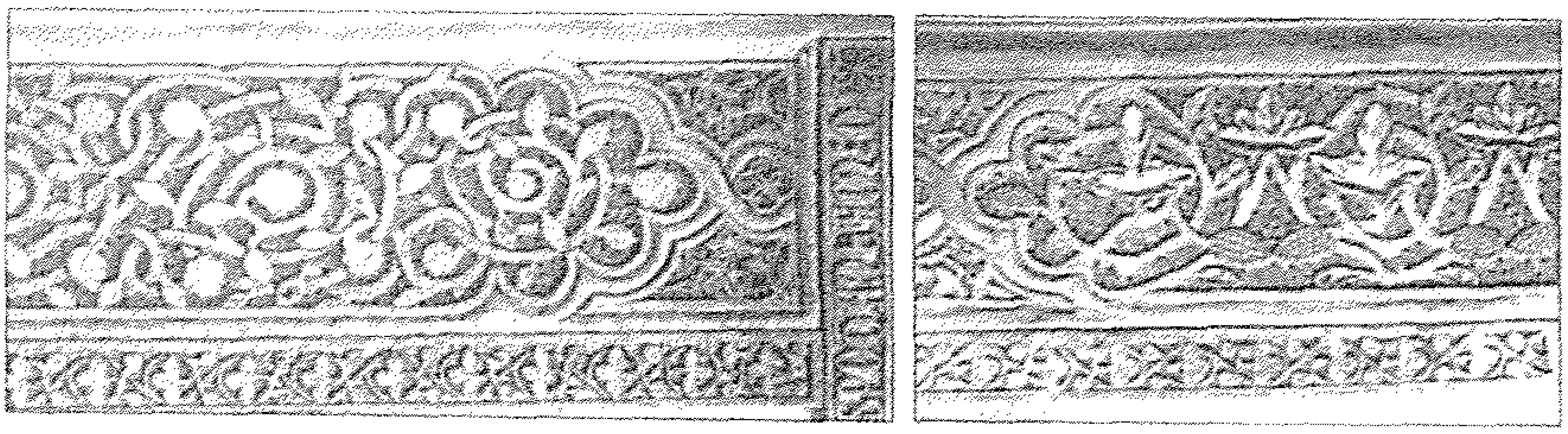
1



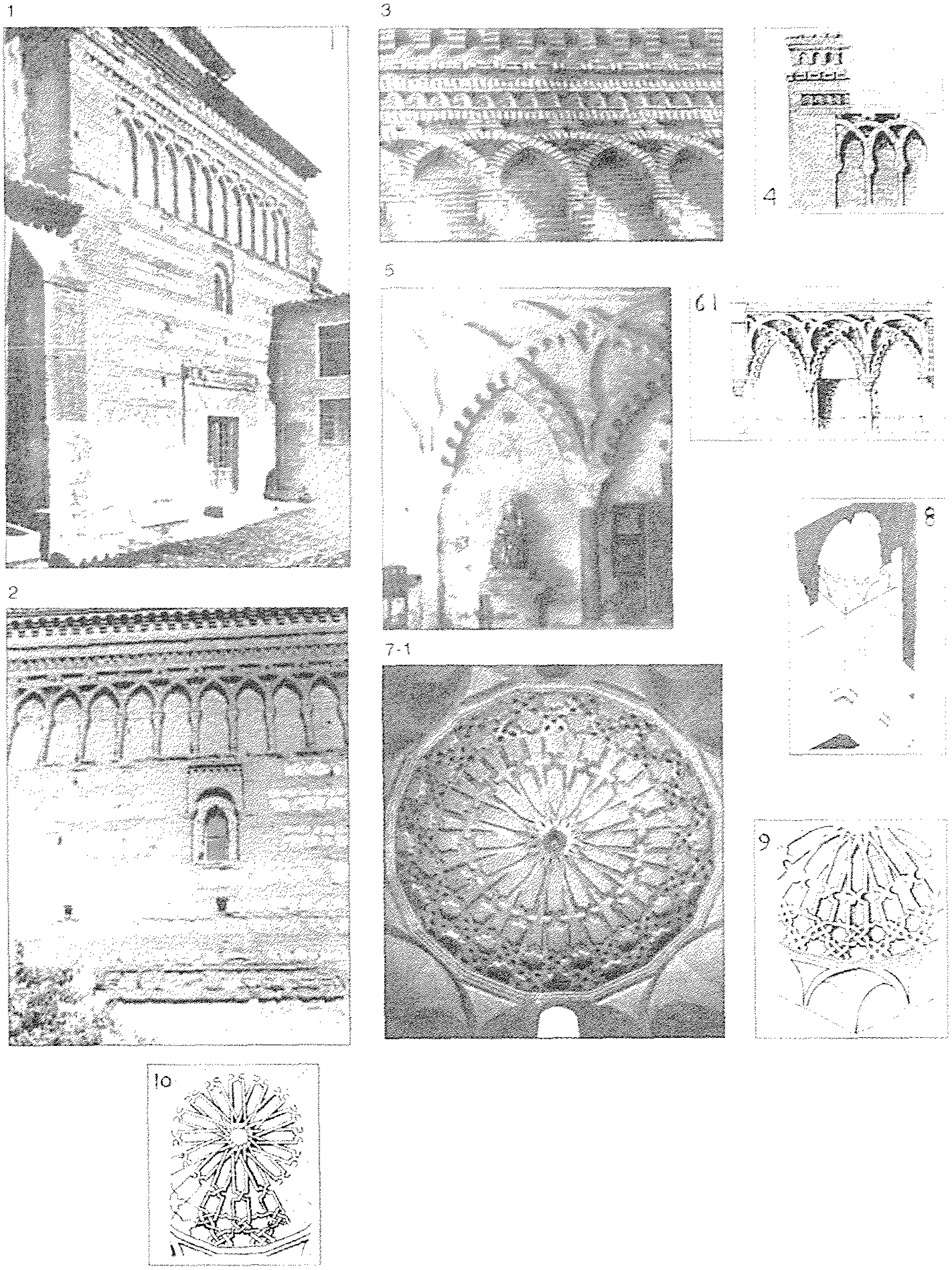
2



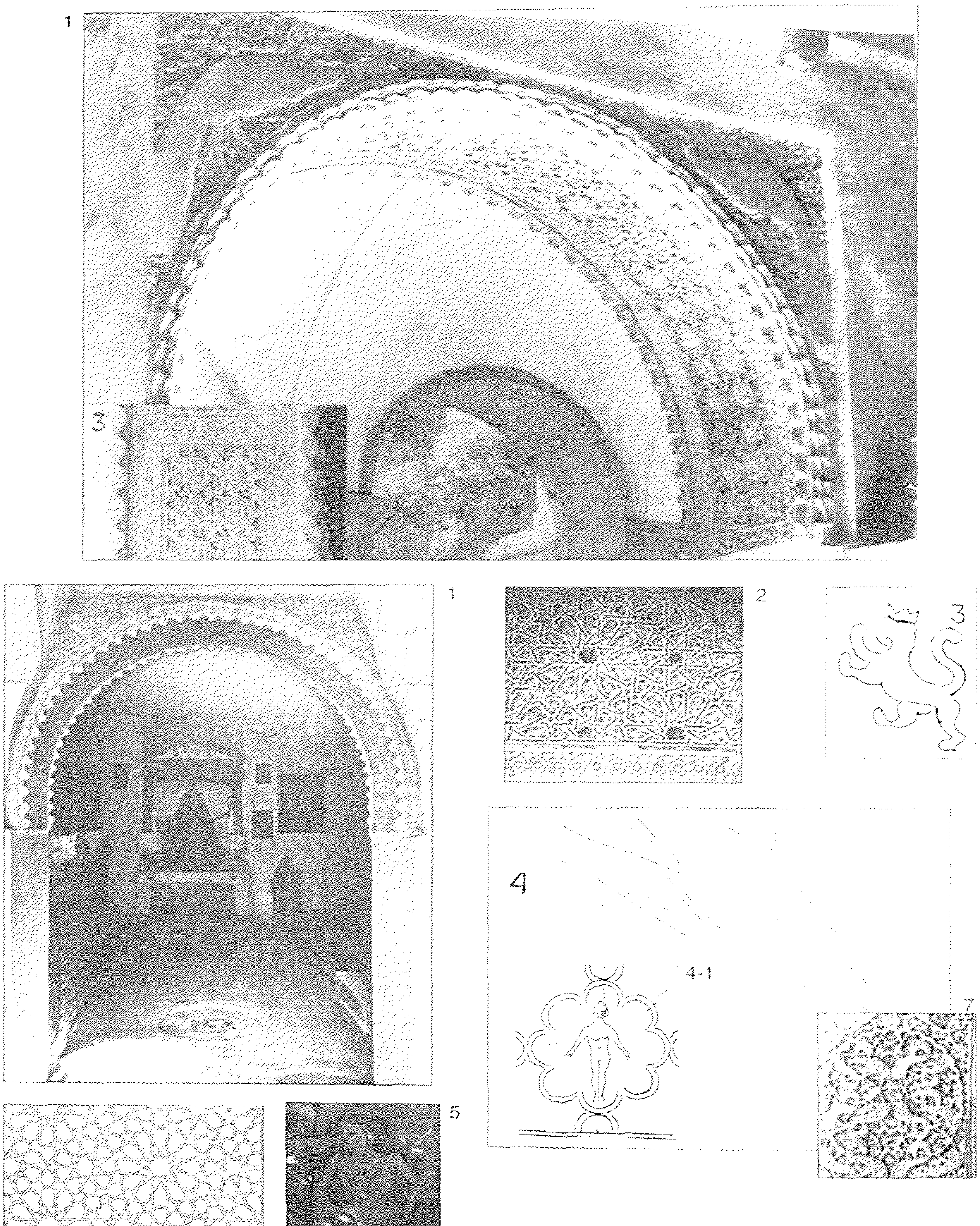
3



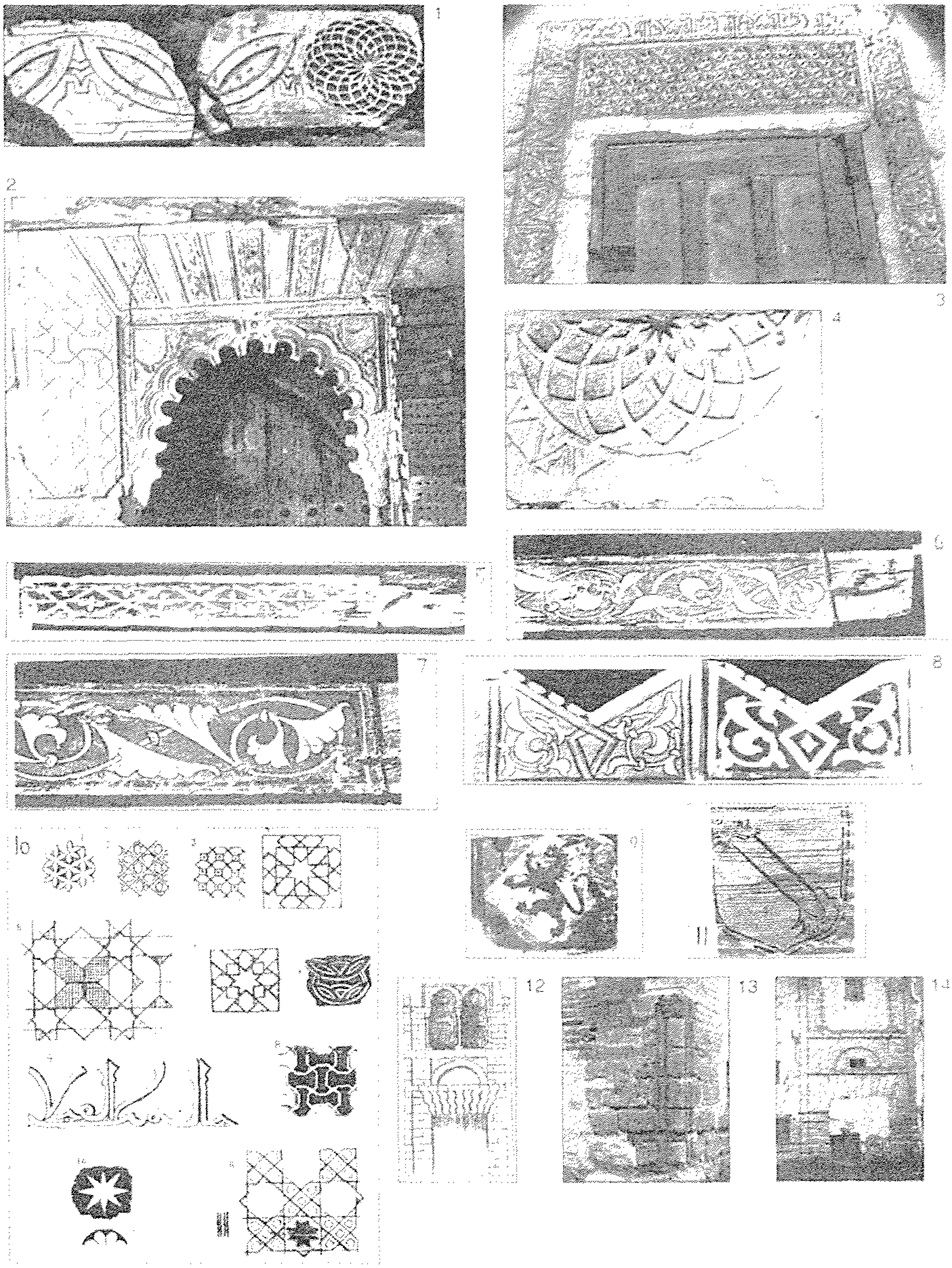
قصر torديسياس (بلد الوليد) (ق ١٤) صحن المصلى الذهبي.



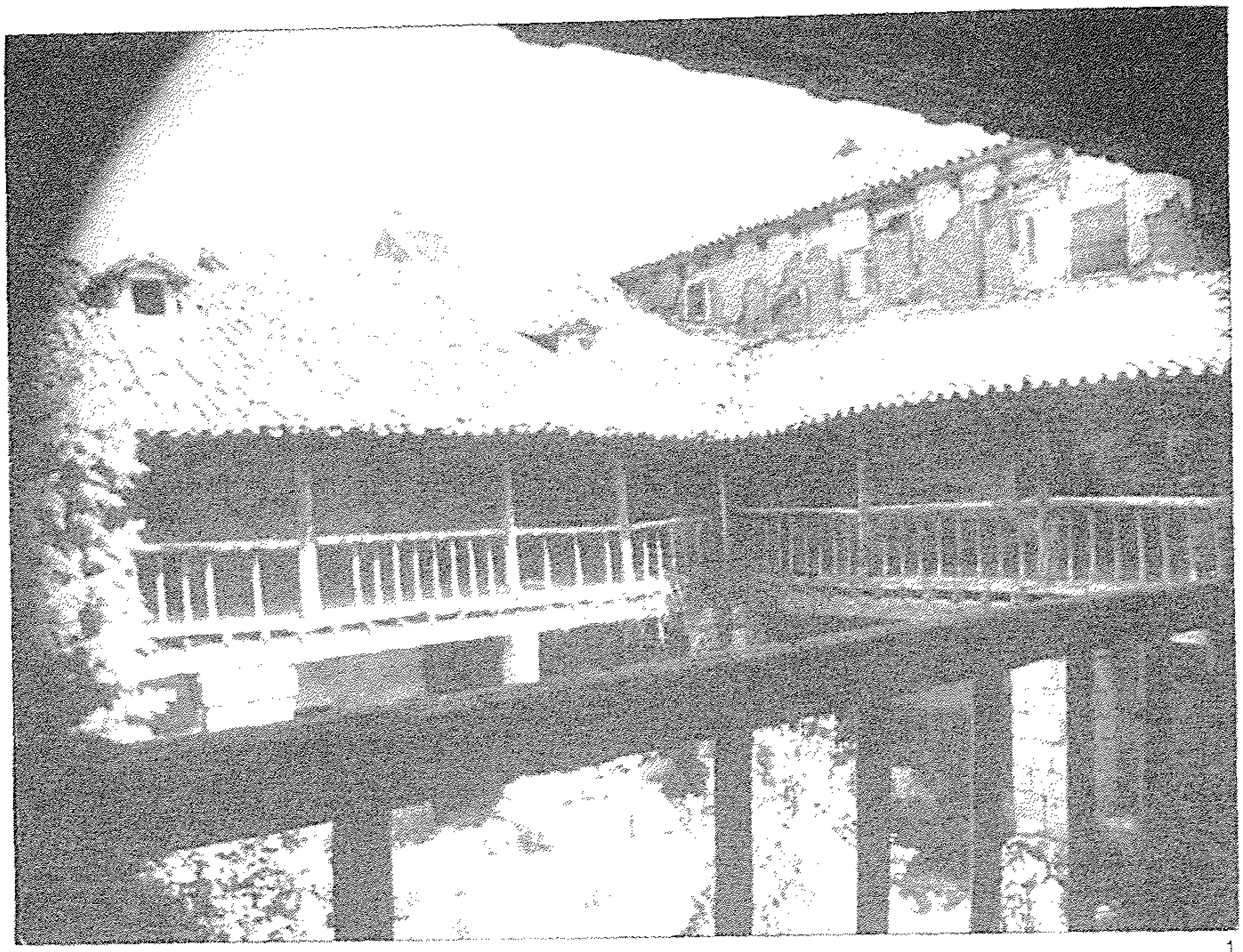
قصر توردسياس (بلد الوليد) (ق ١٤) المصلى الذهبي.



قصر تورديسيّاس (بلد الوليد) (ق ١٤) صحن الدير أو صحن بيرخل، ١، ٣ زخارف جصية لعقود إلى جوار الكنيسة، ٢، ٦، ٧، دهانات الحمامات ٤ .

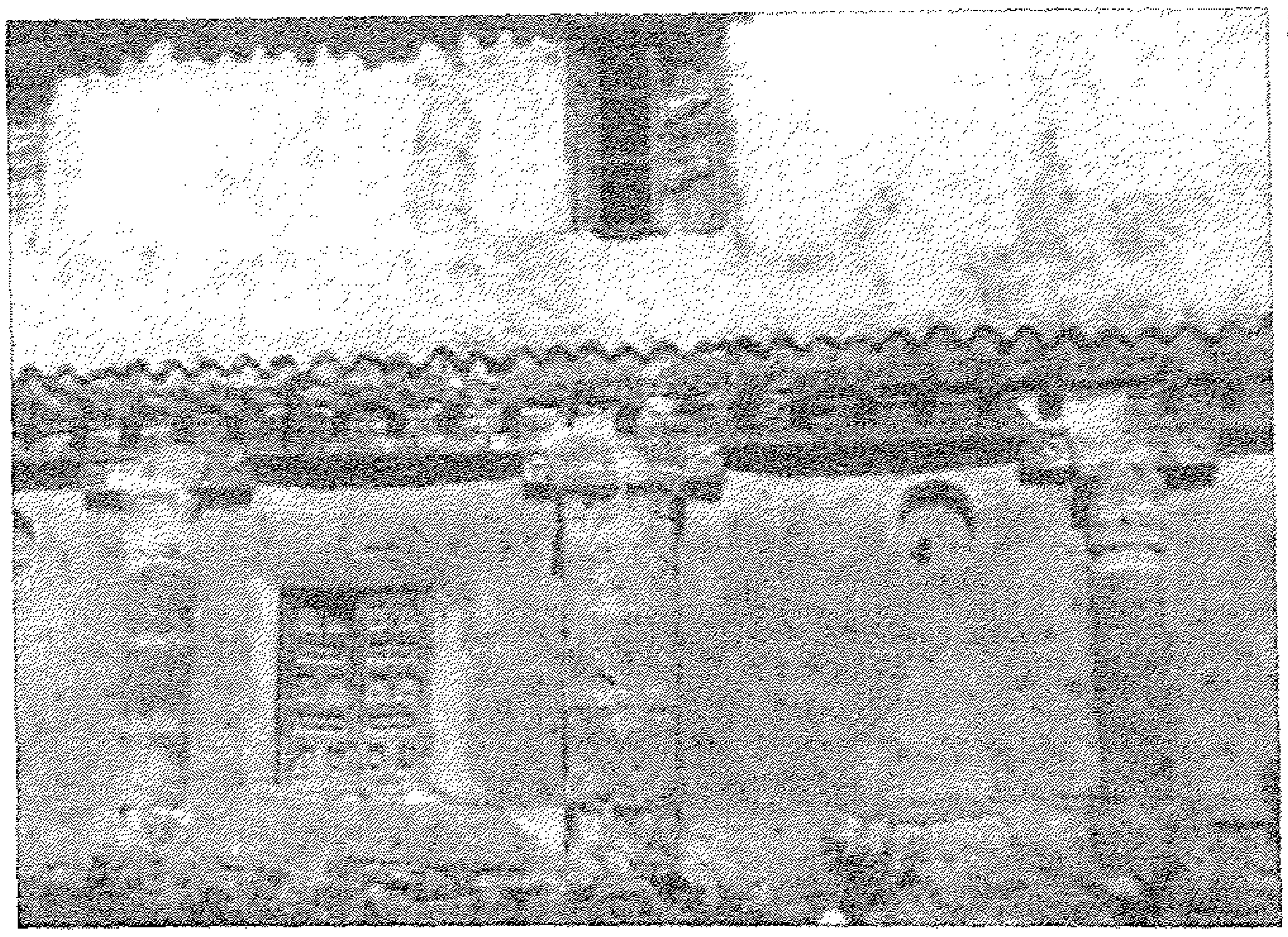


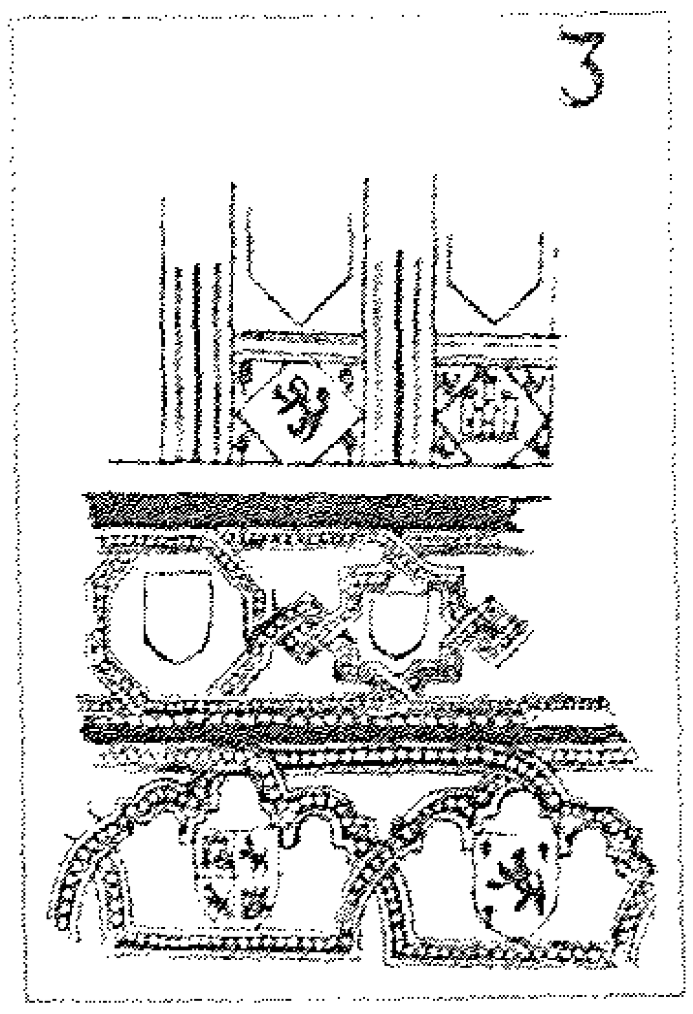
قصر استوديو (بالنسيا) ق ١٤، ١٥ .



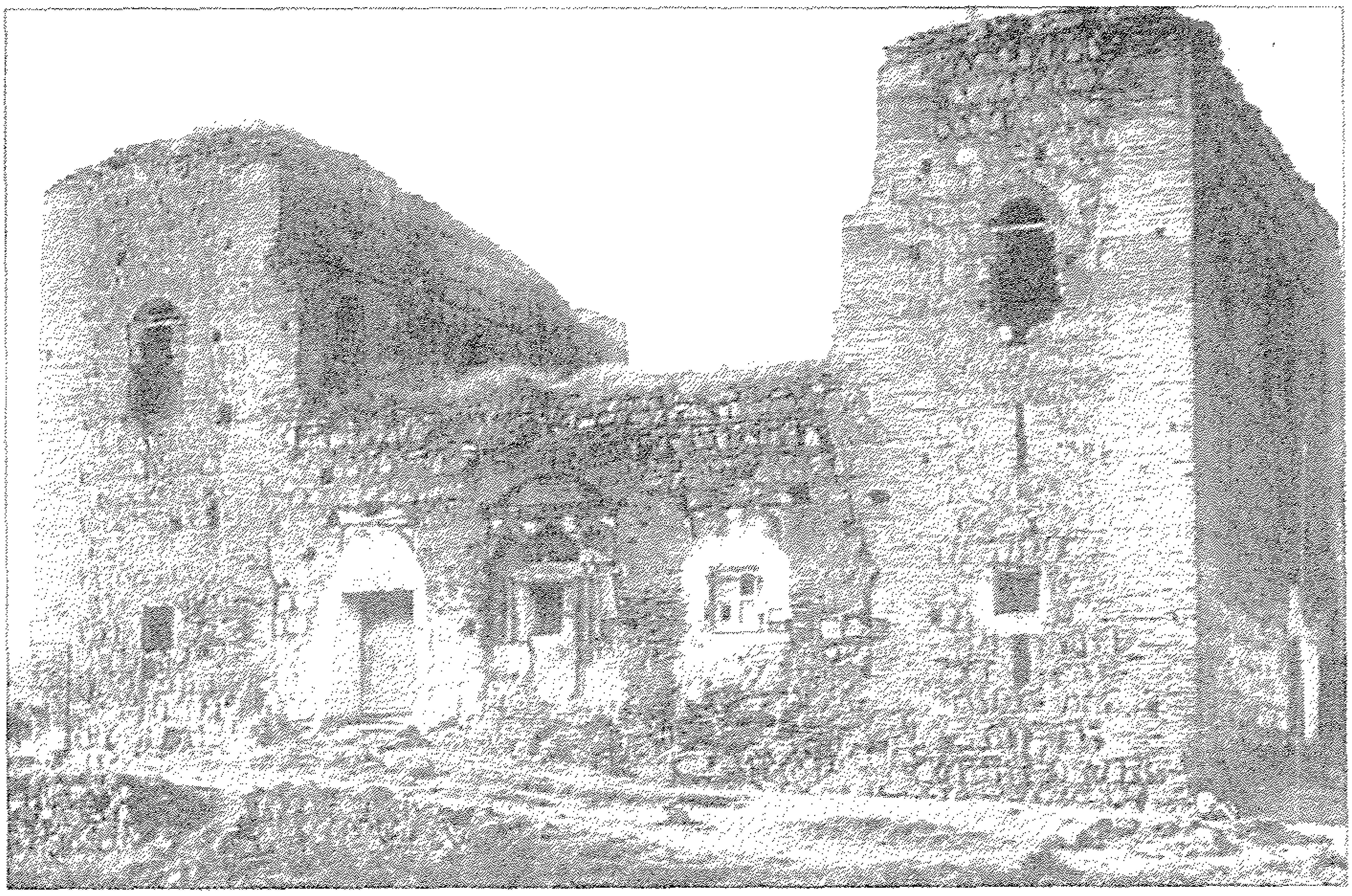
1

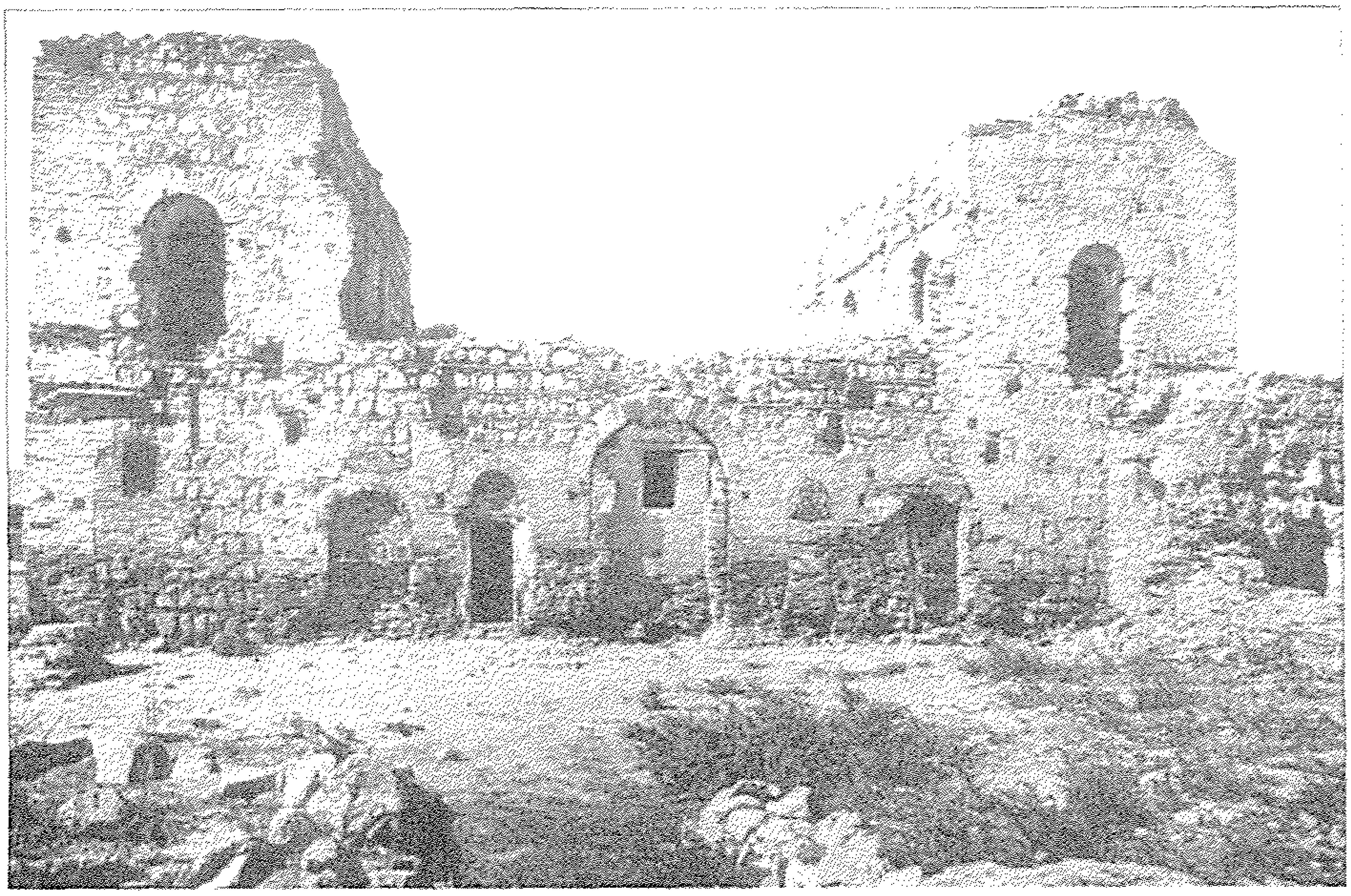
2





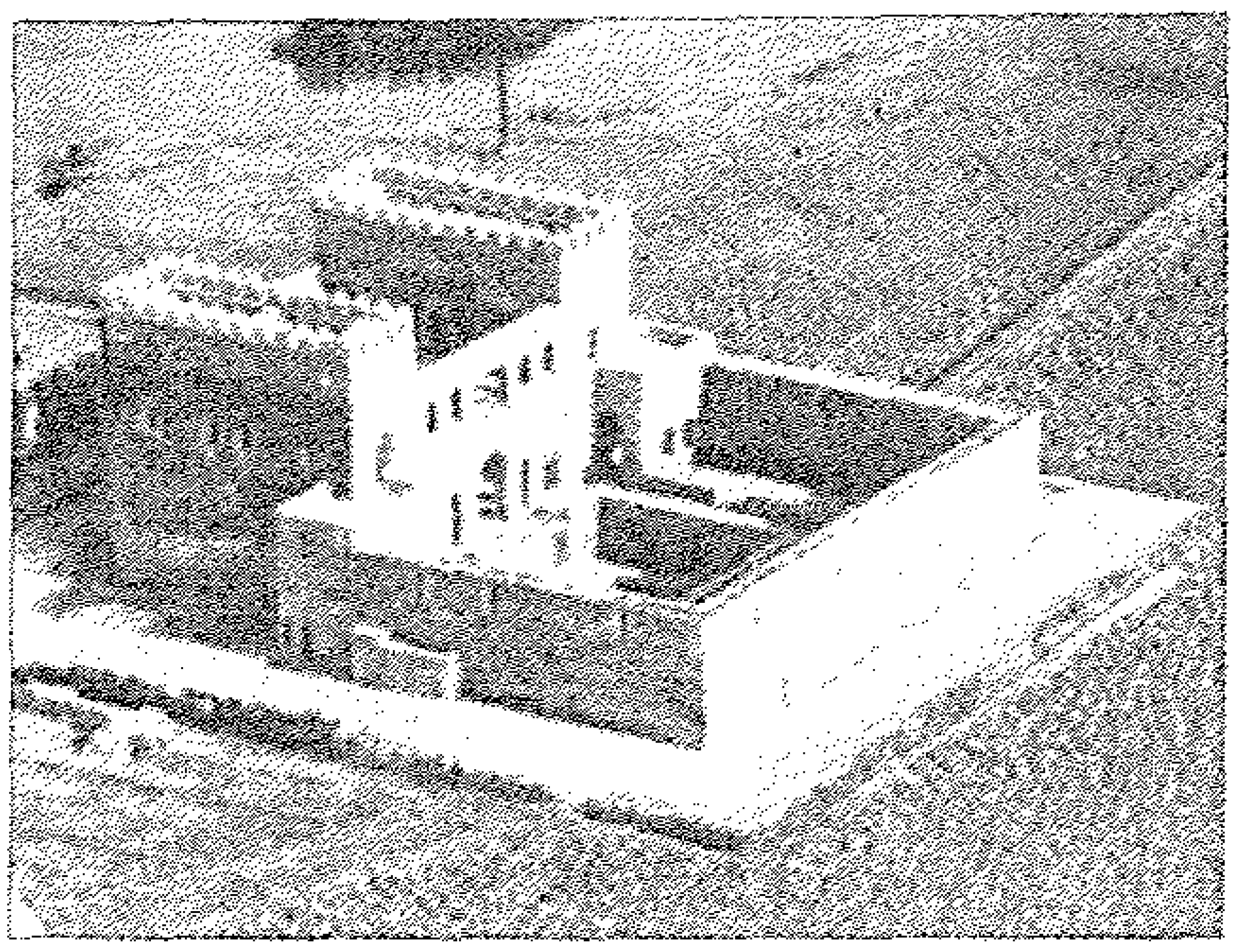
قصر استوديو (بالنسيا) ق ١٤، ١٥ .

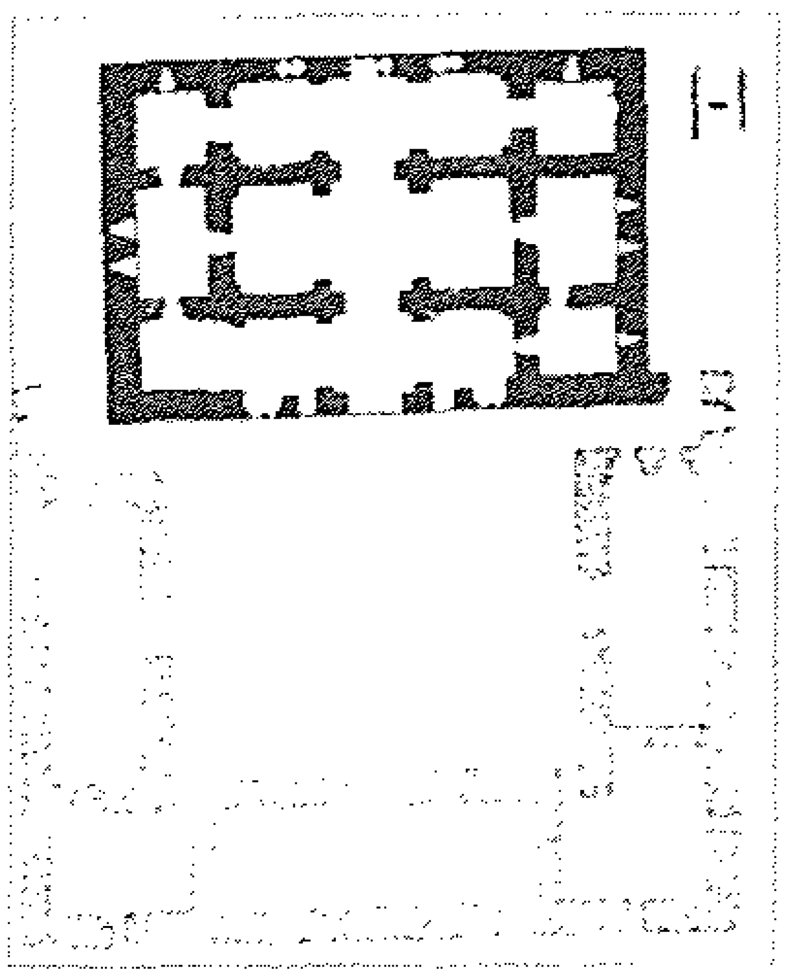




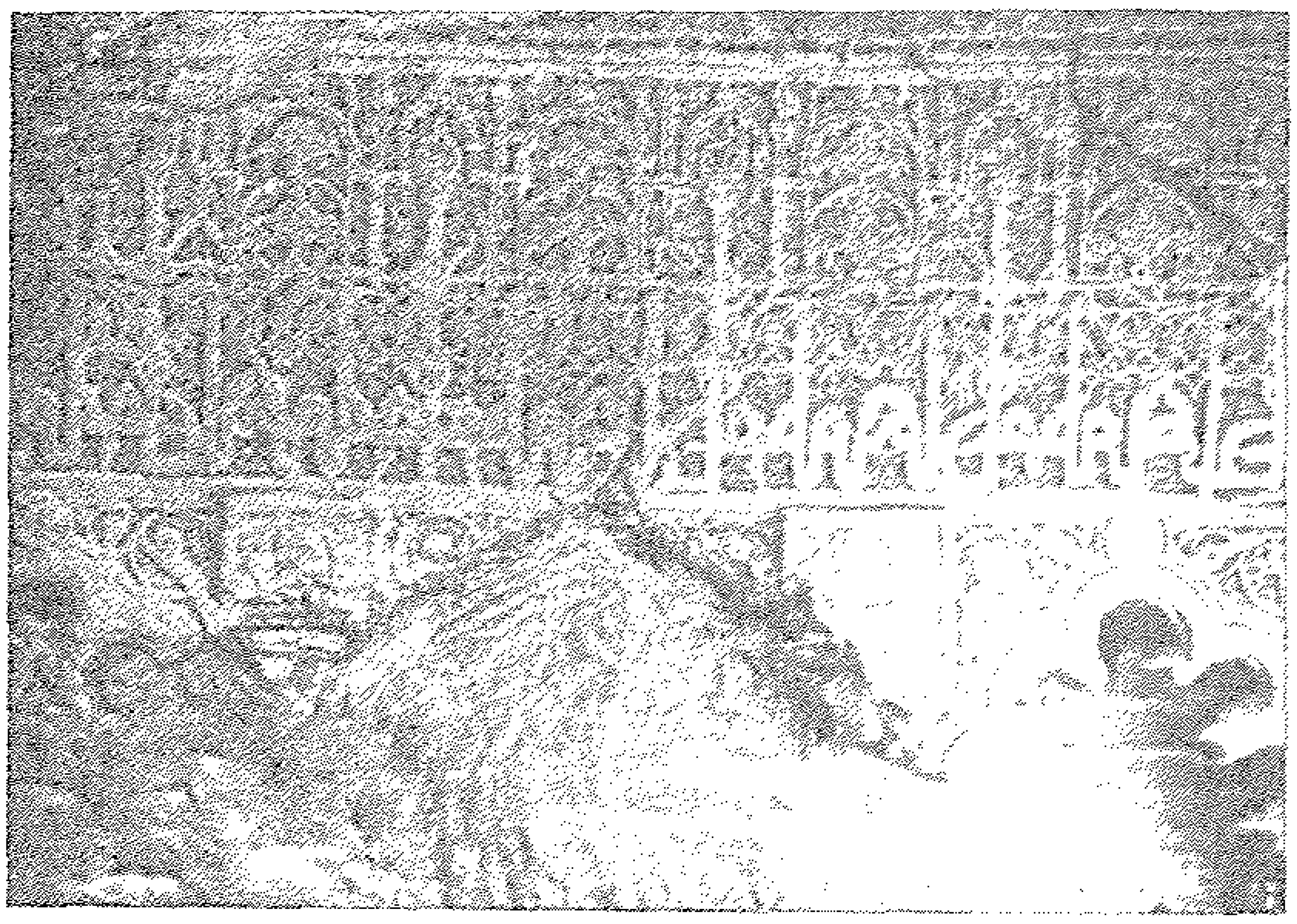
قصر جاليانا، طليطلة ق ١٤، ١٥ .

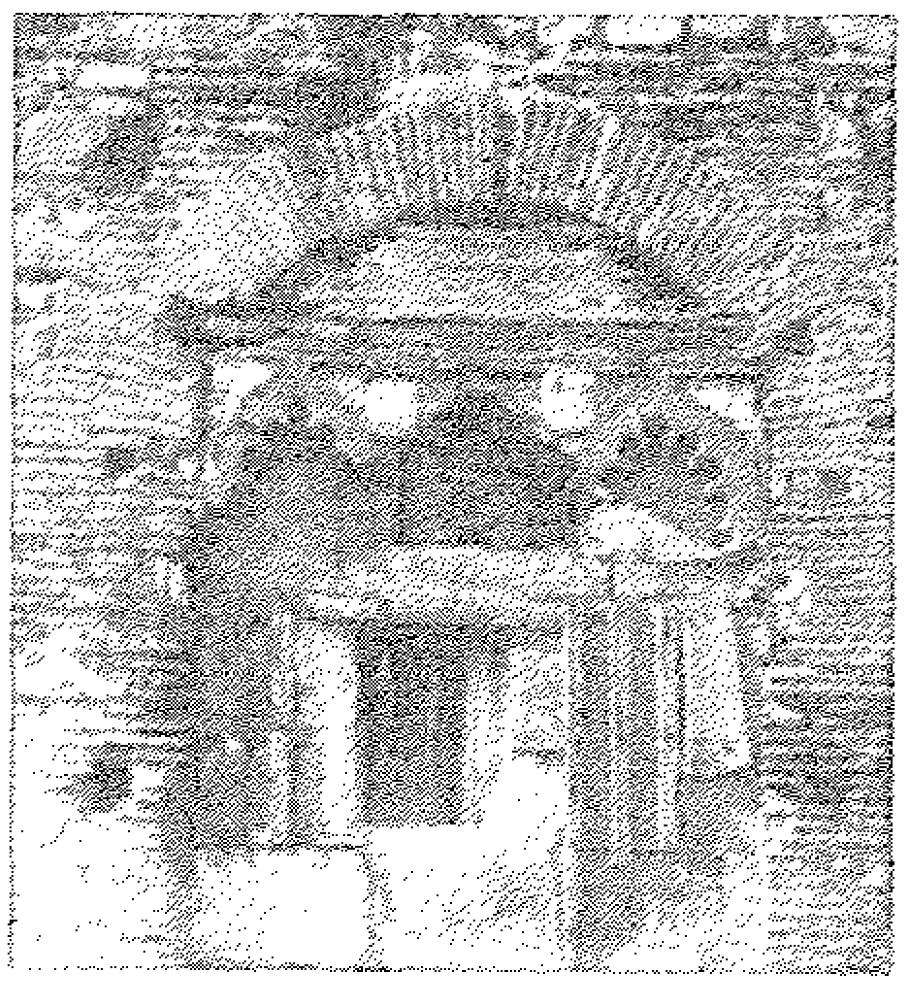
1



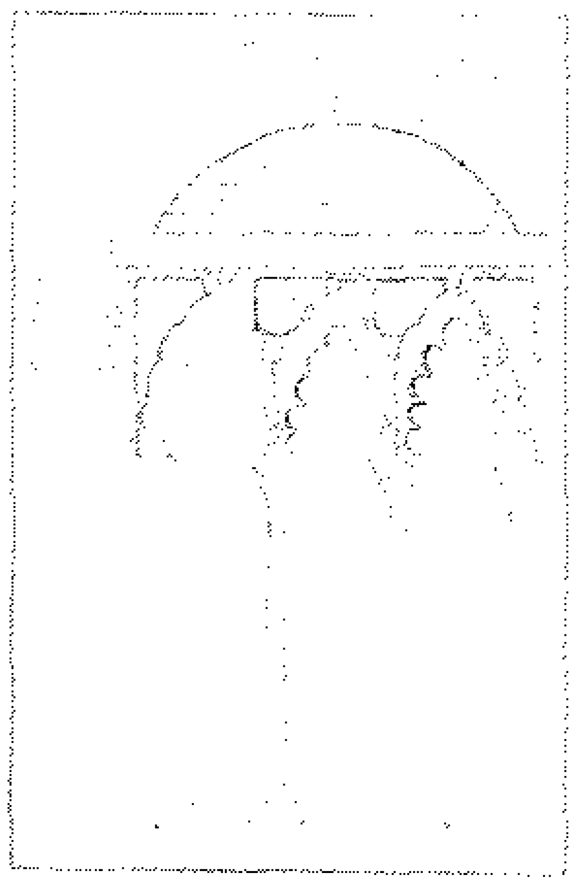


3

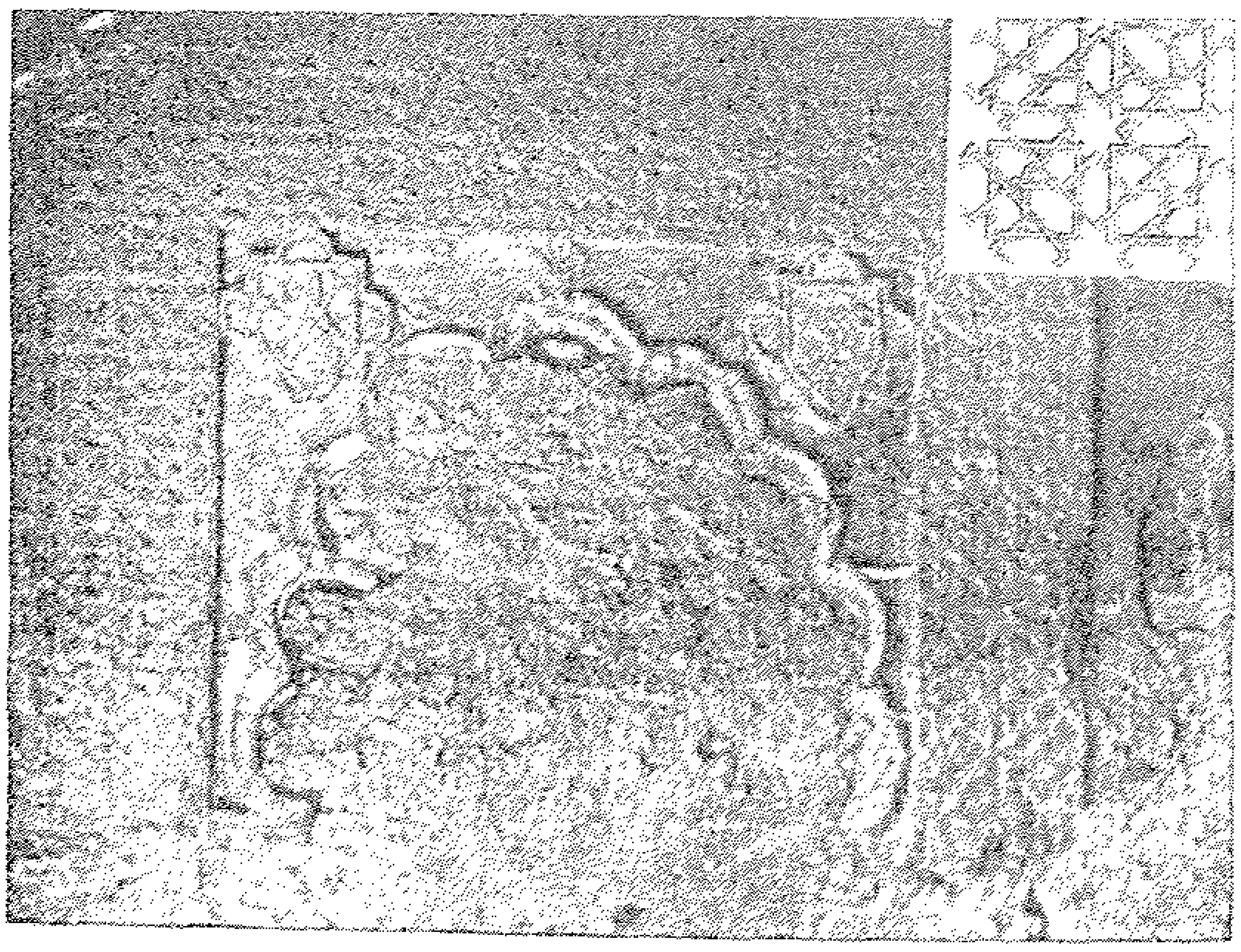




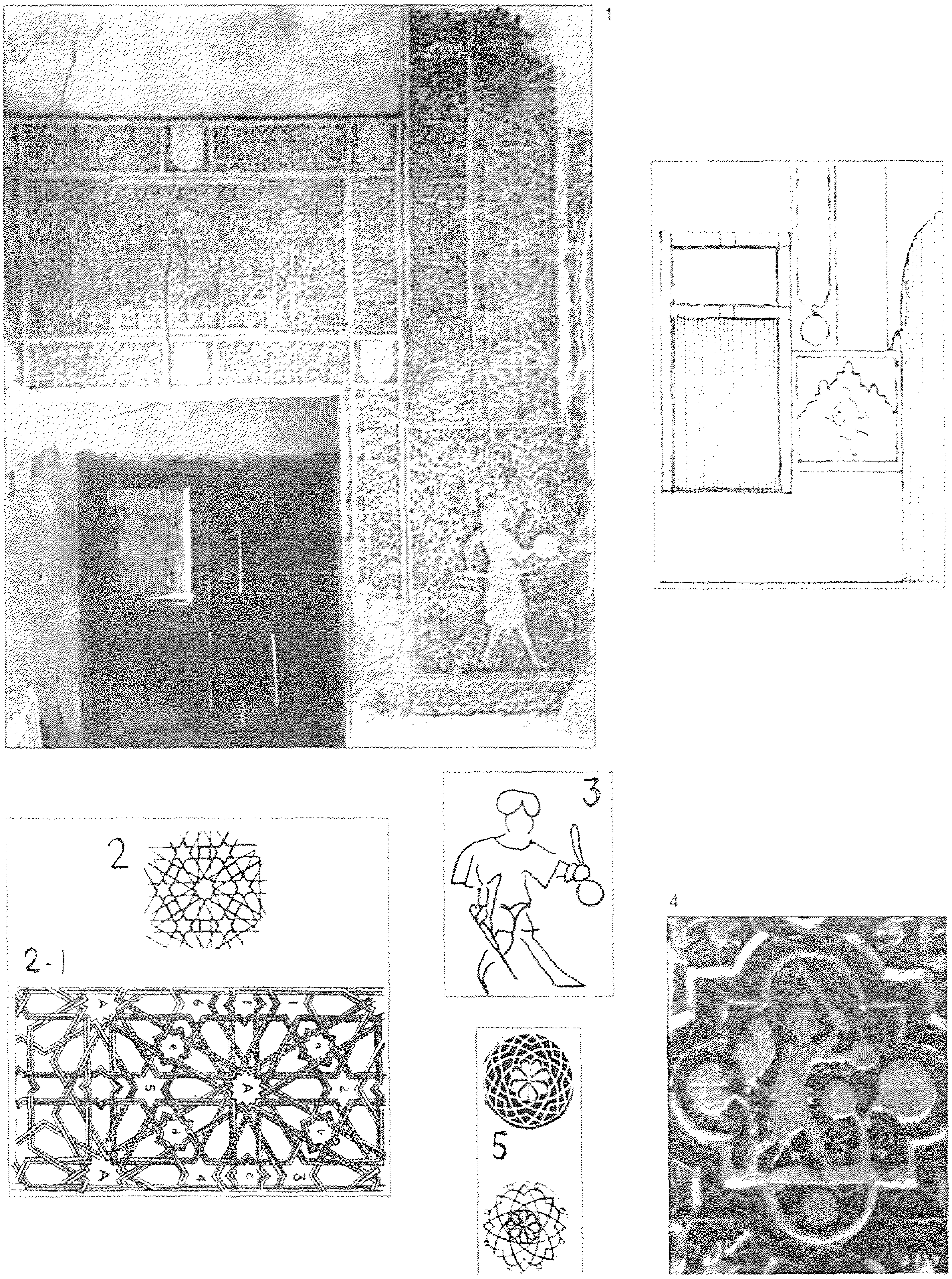
2



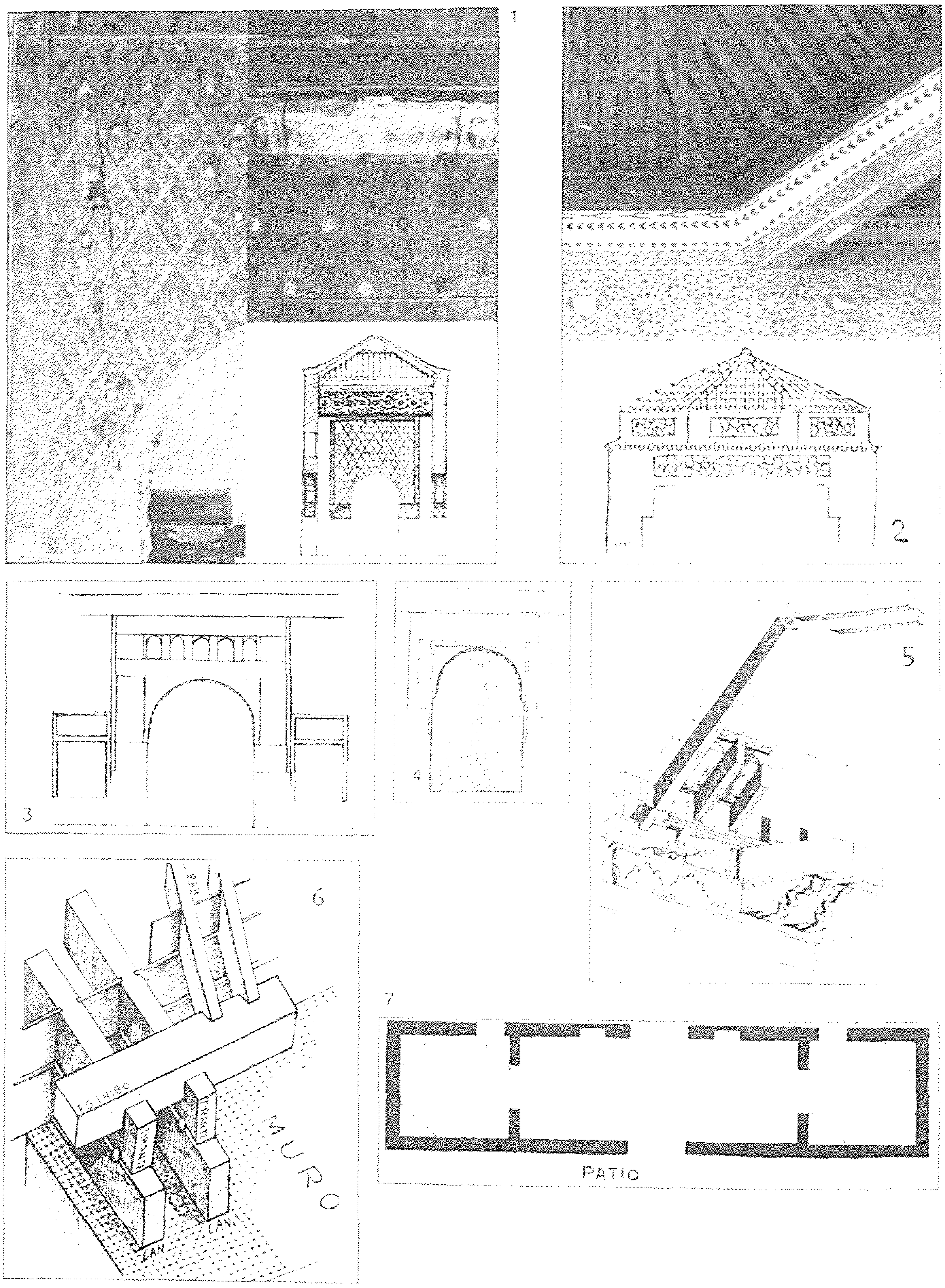
4



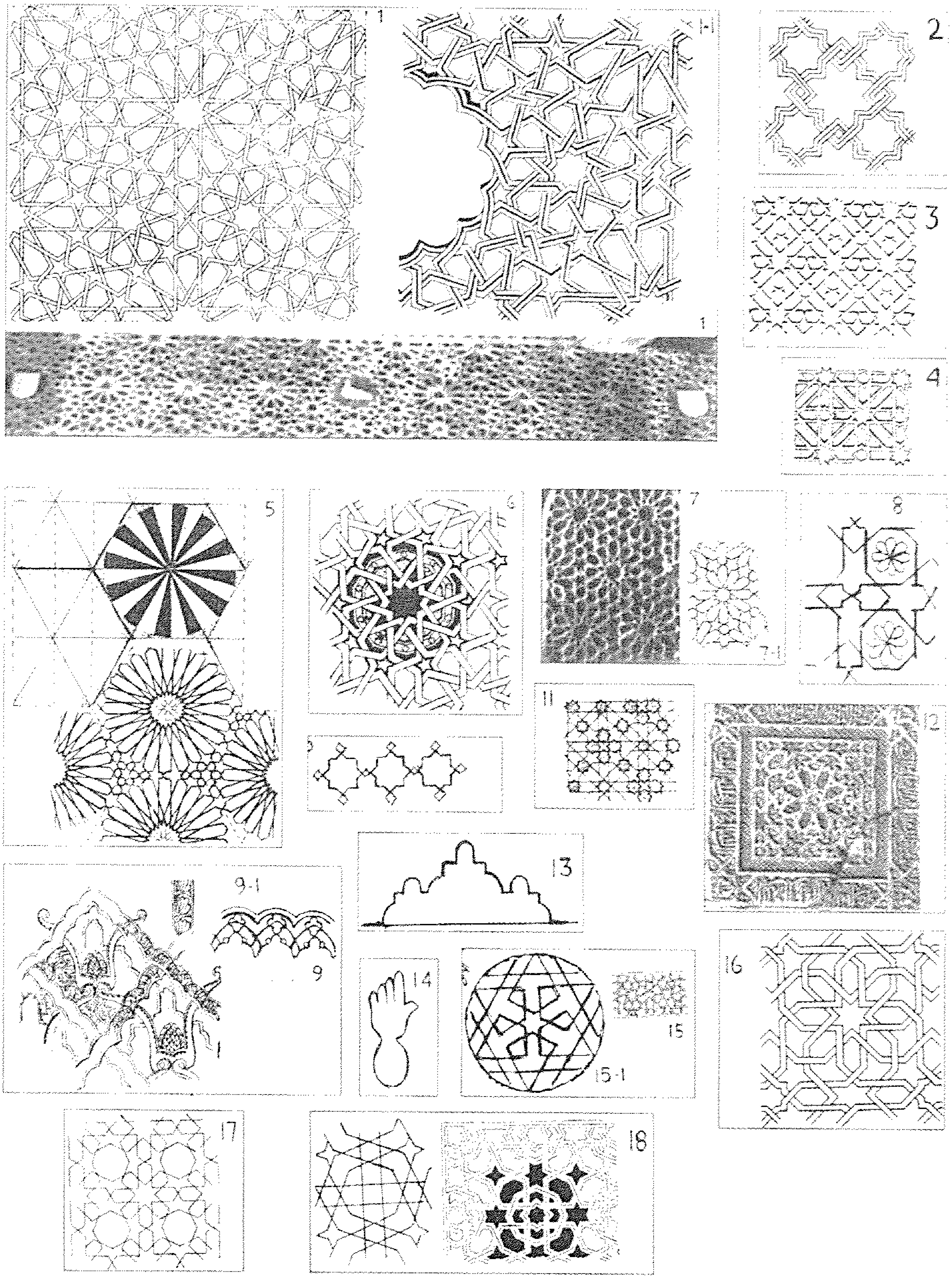
قصر جاليانا، طليطلة.



المنزل المدجن سان خوان دى لا بنتنشيا، طليطلة (ق ١٤) (١ : صورة رودريجيث).

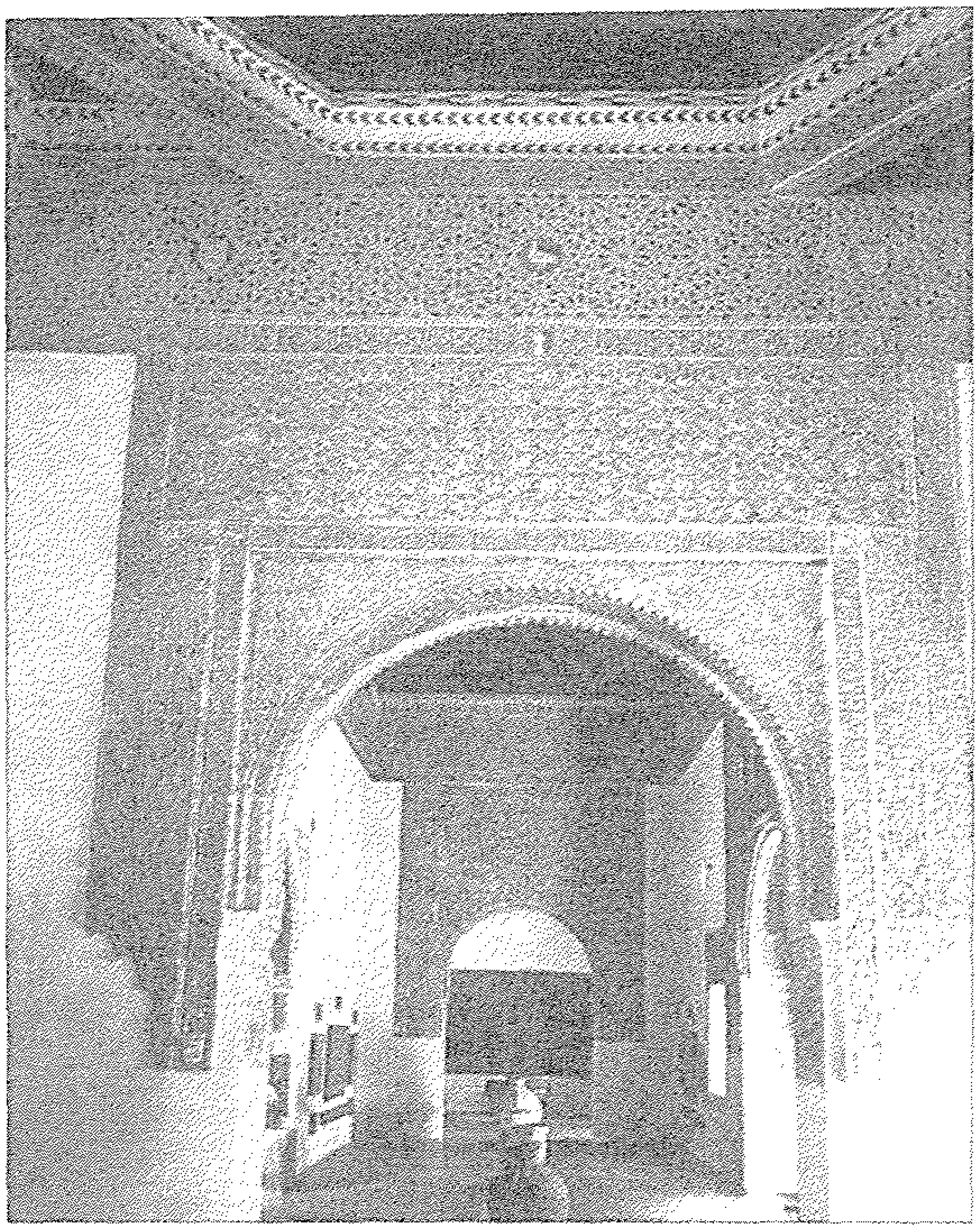


صالون ورشة المورو، طليطلة (ق ١٤) (١، د. أمادور دجى لوس ريوس).

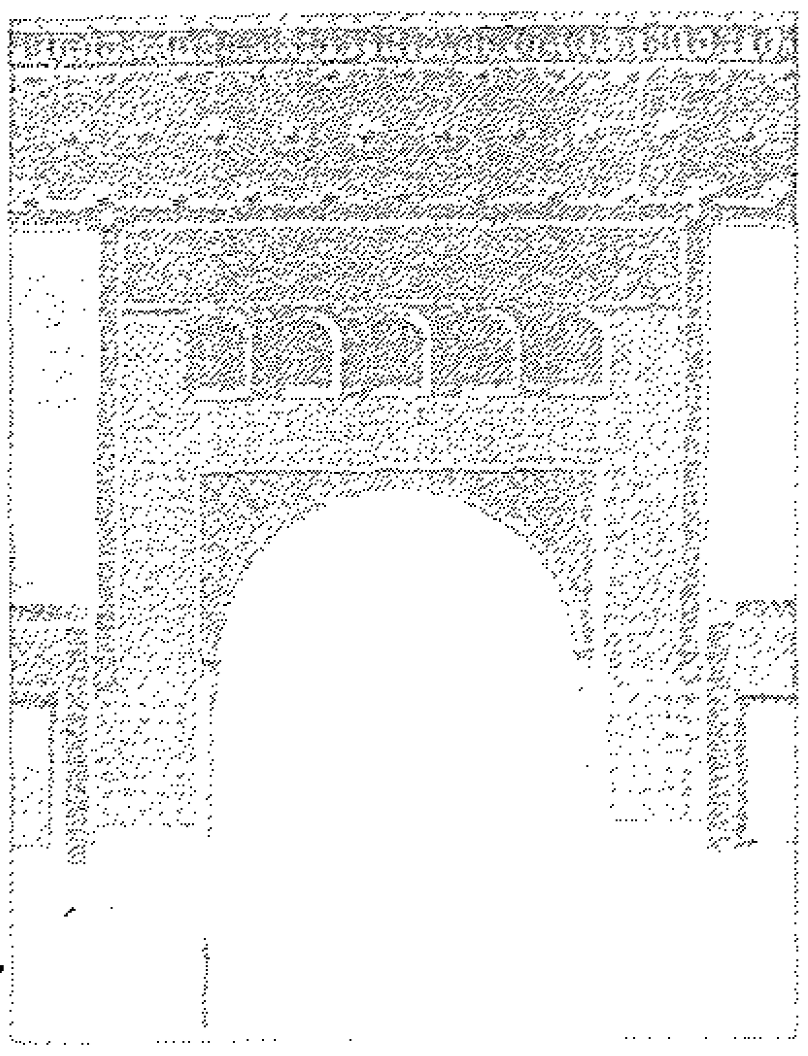


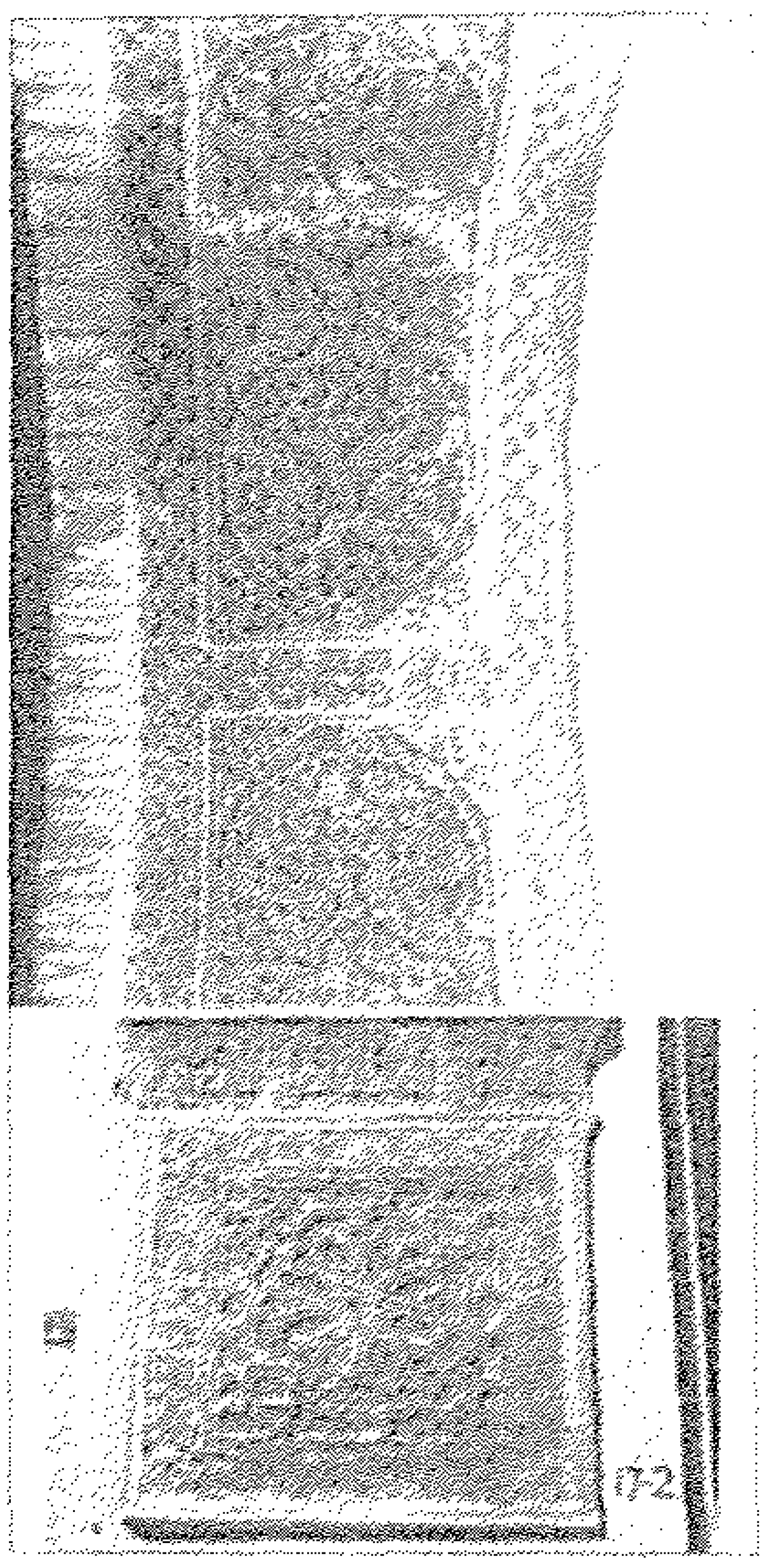
صالون ورشة المورو، طليطلة.

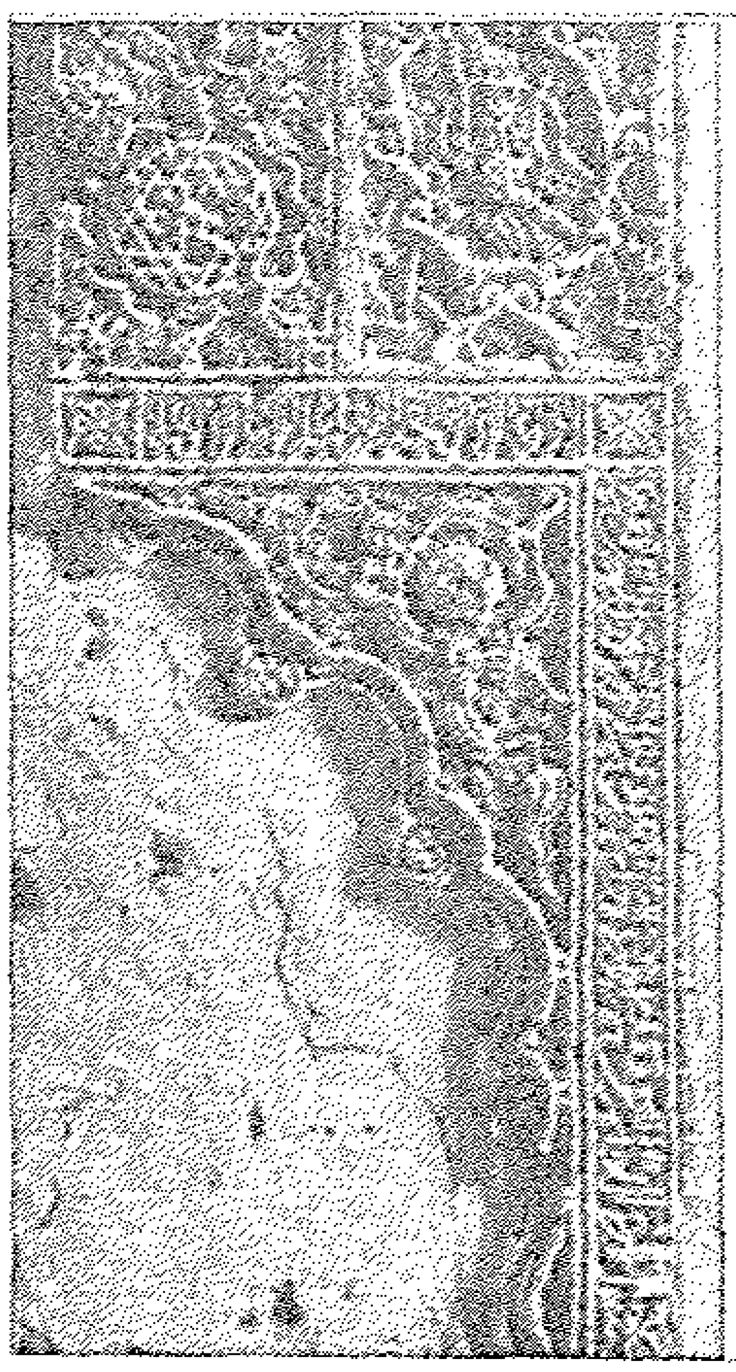
16-1

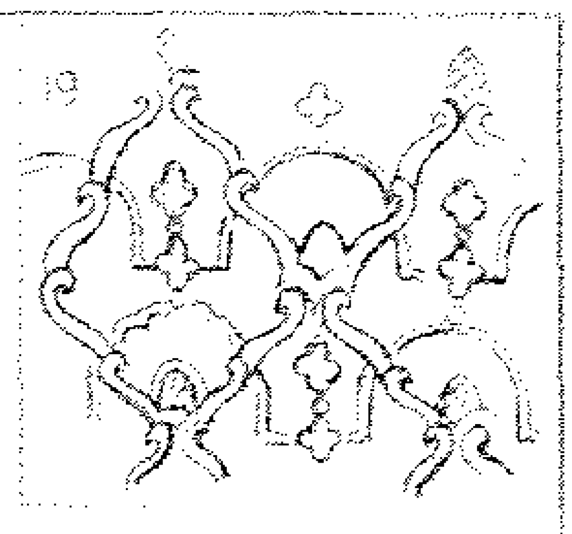


16-2

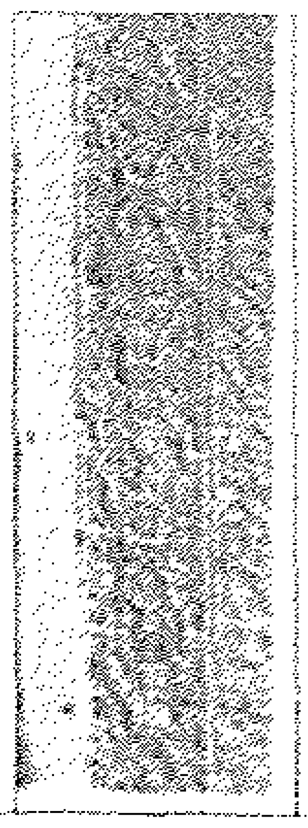


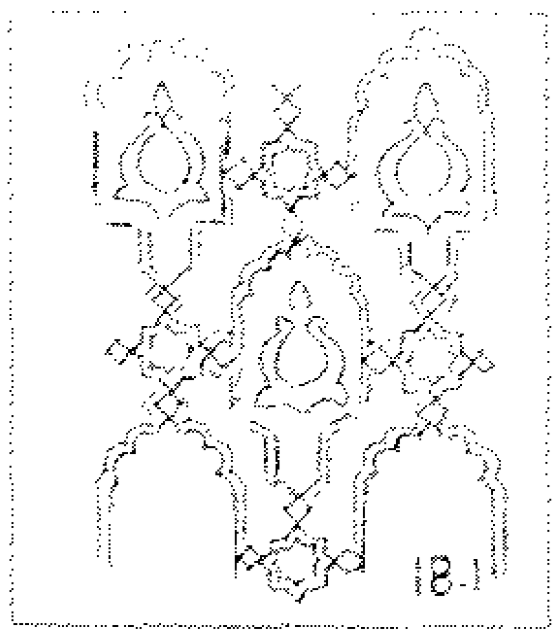




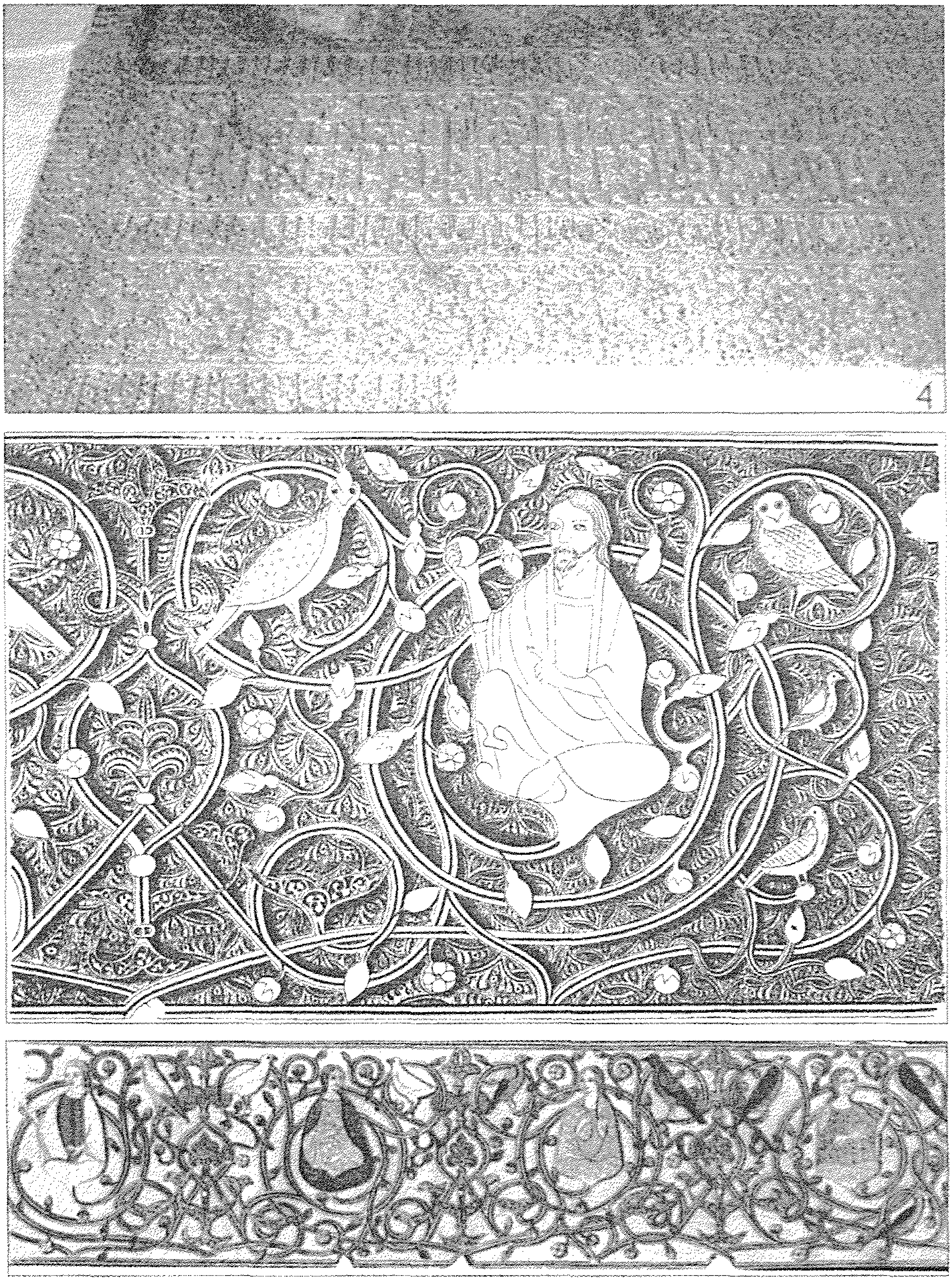


19

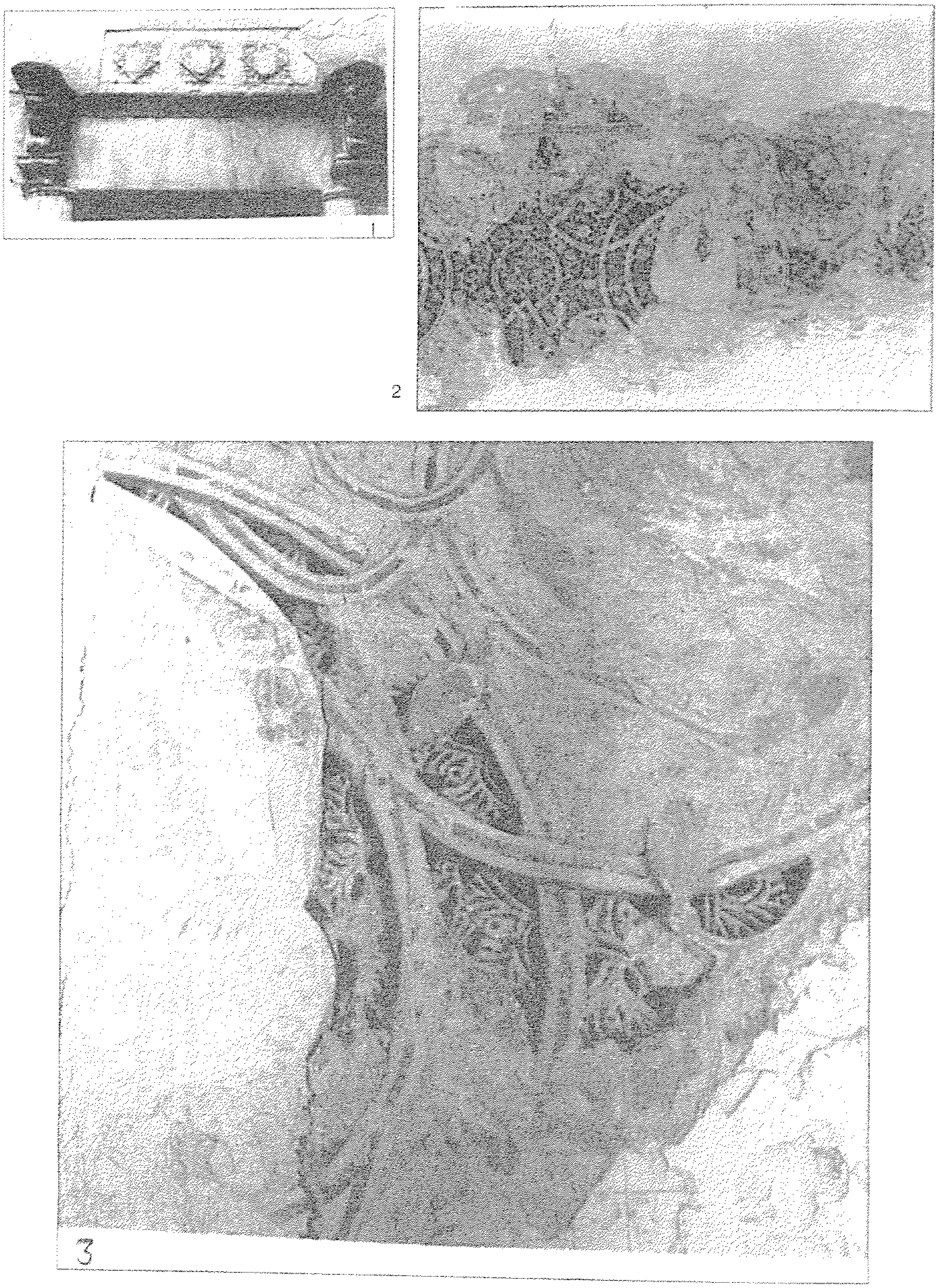




صالون ورشة المورو (ق ١٤) (١٦ – ٢، د. أمادور دى لوس ريوس).

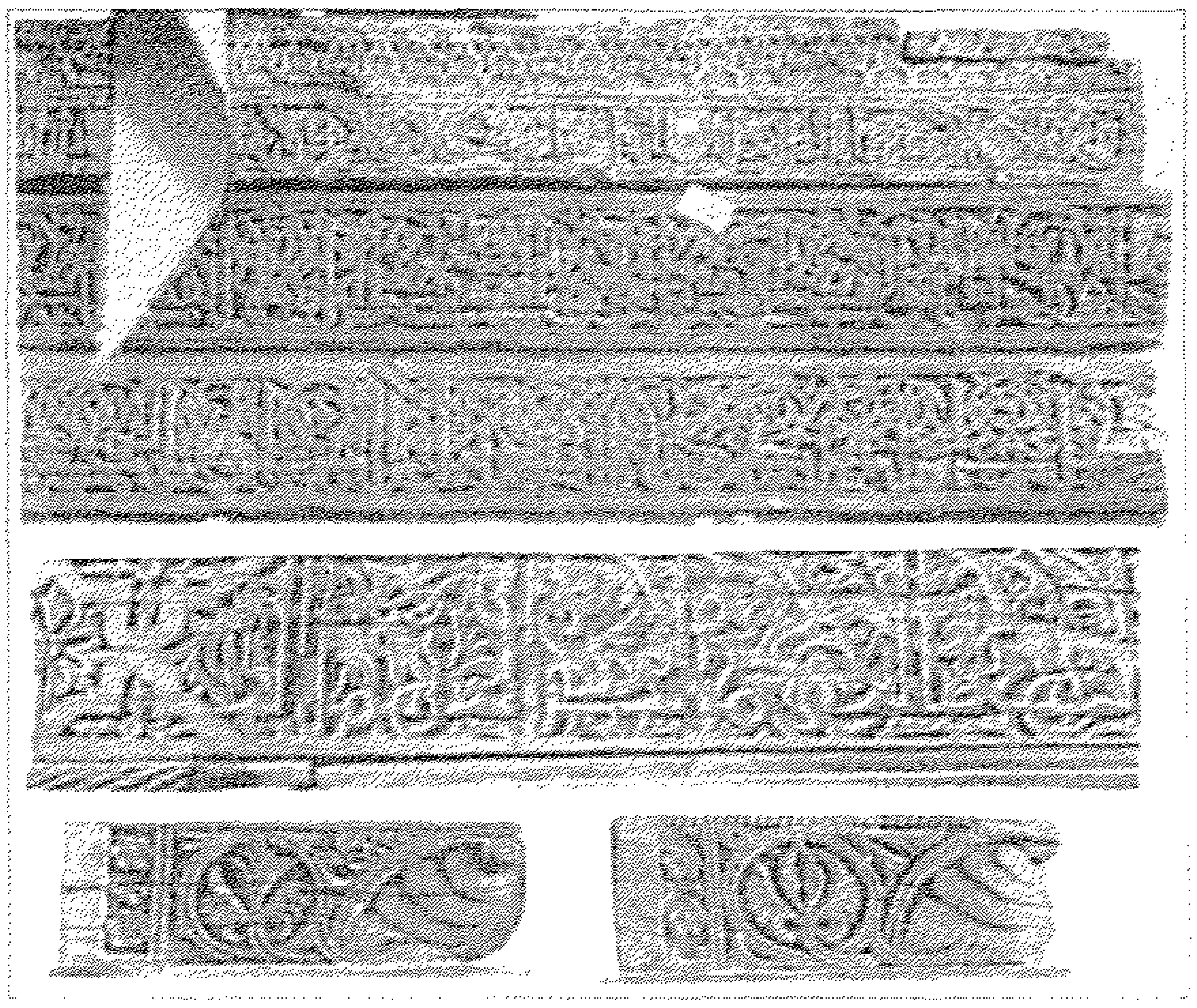


طليطلة، زخارف جصية فى قصر سويرتيث (ق١٤).

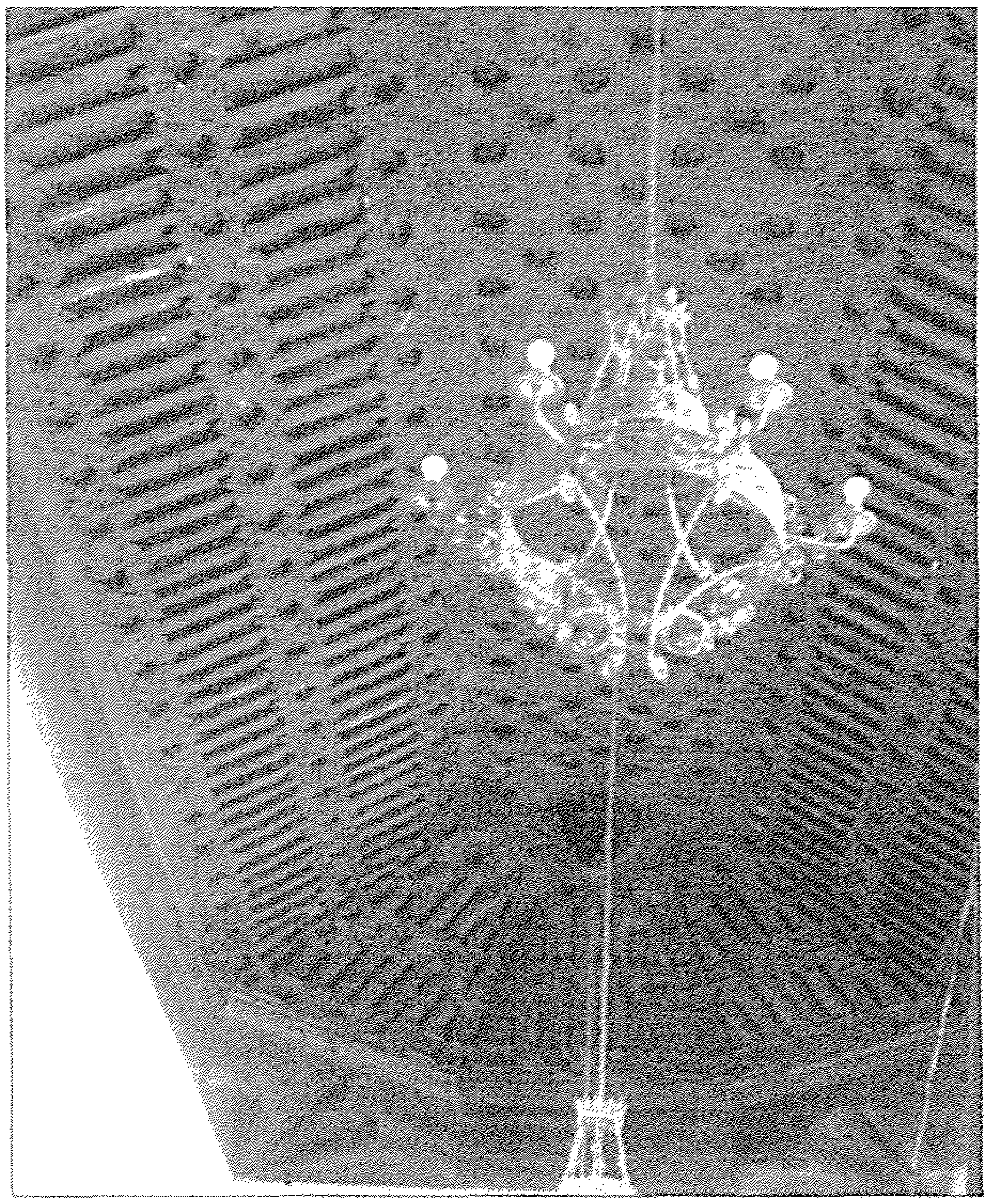


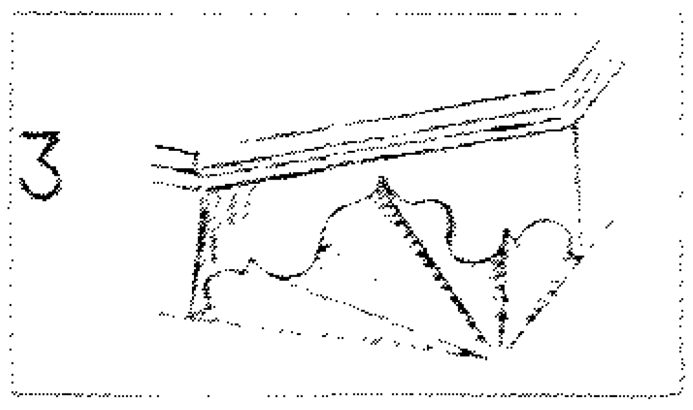
طليطلة قصر سوير تيّث (ق ١٤).

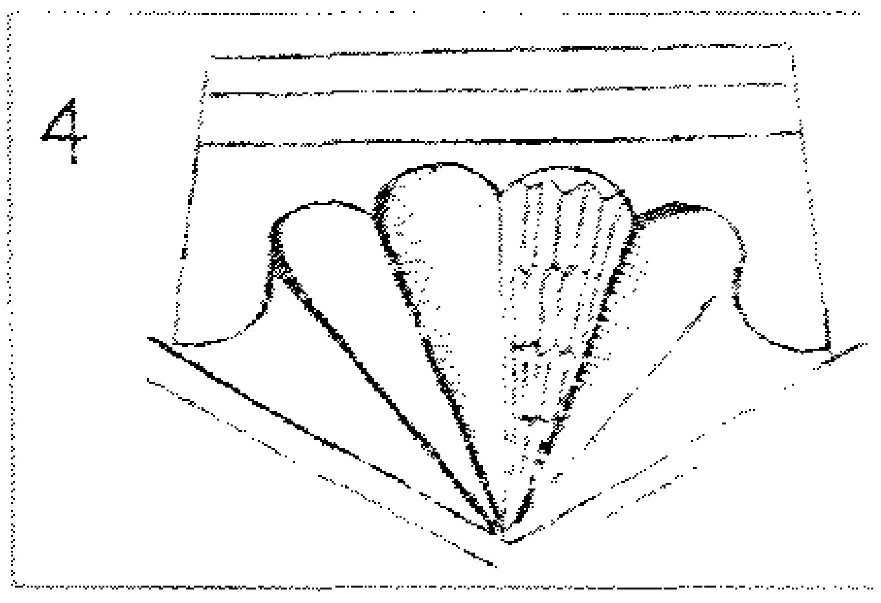
1



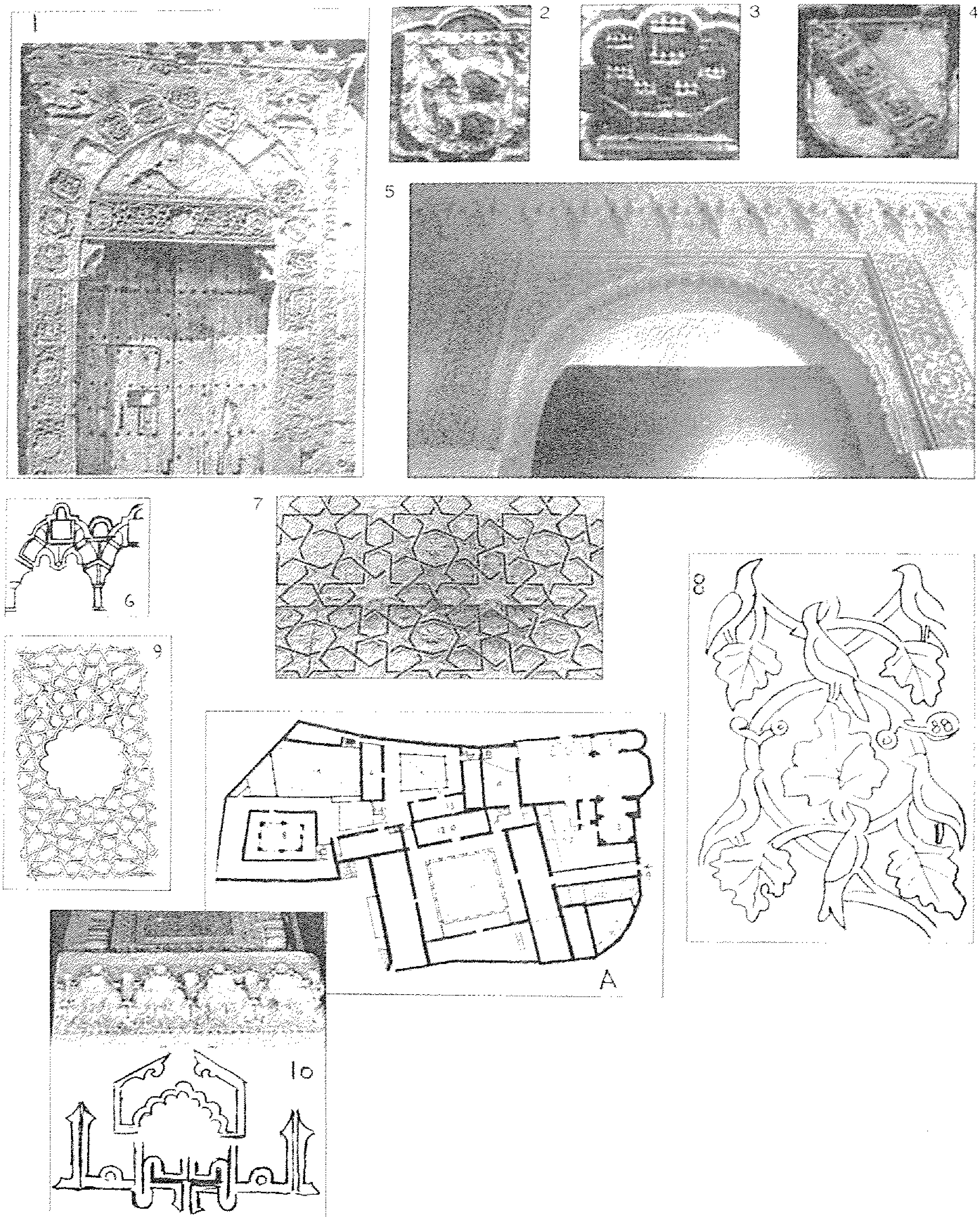
2



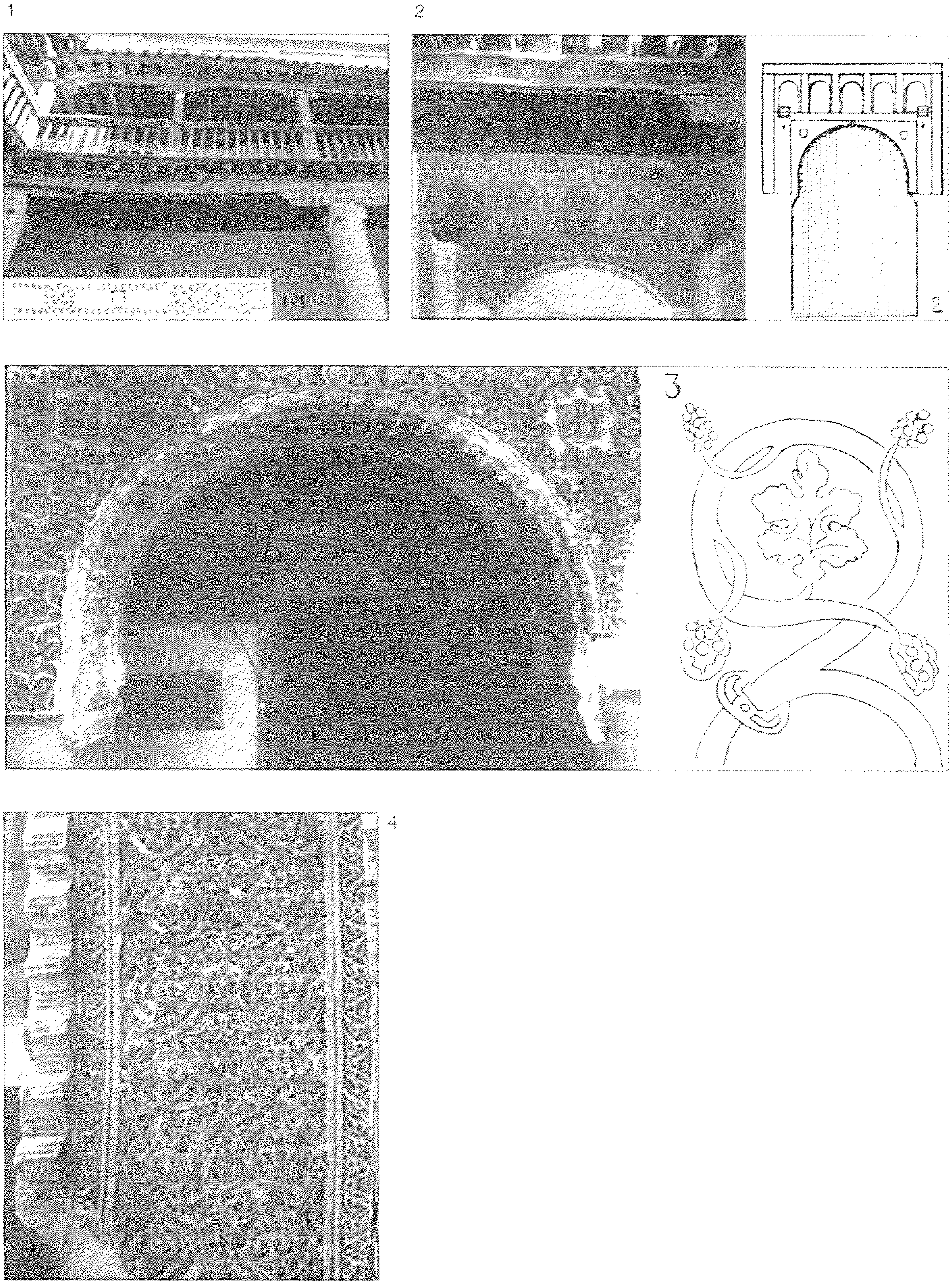




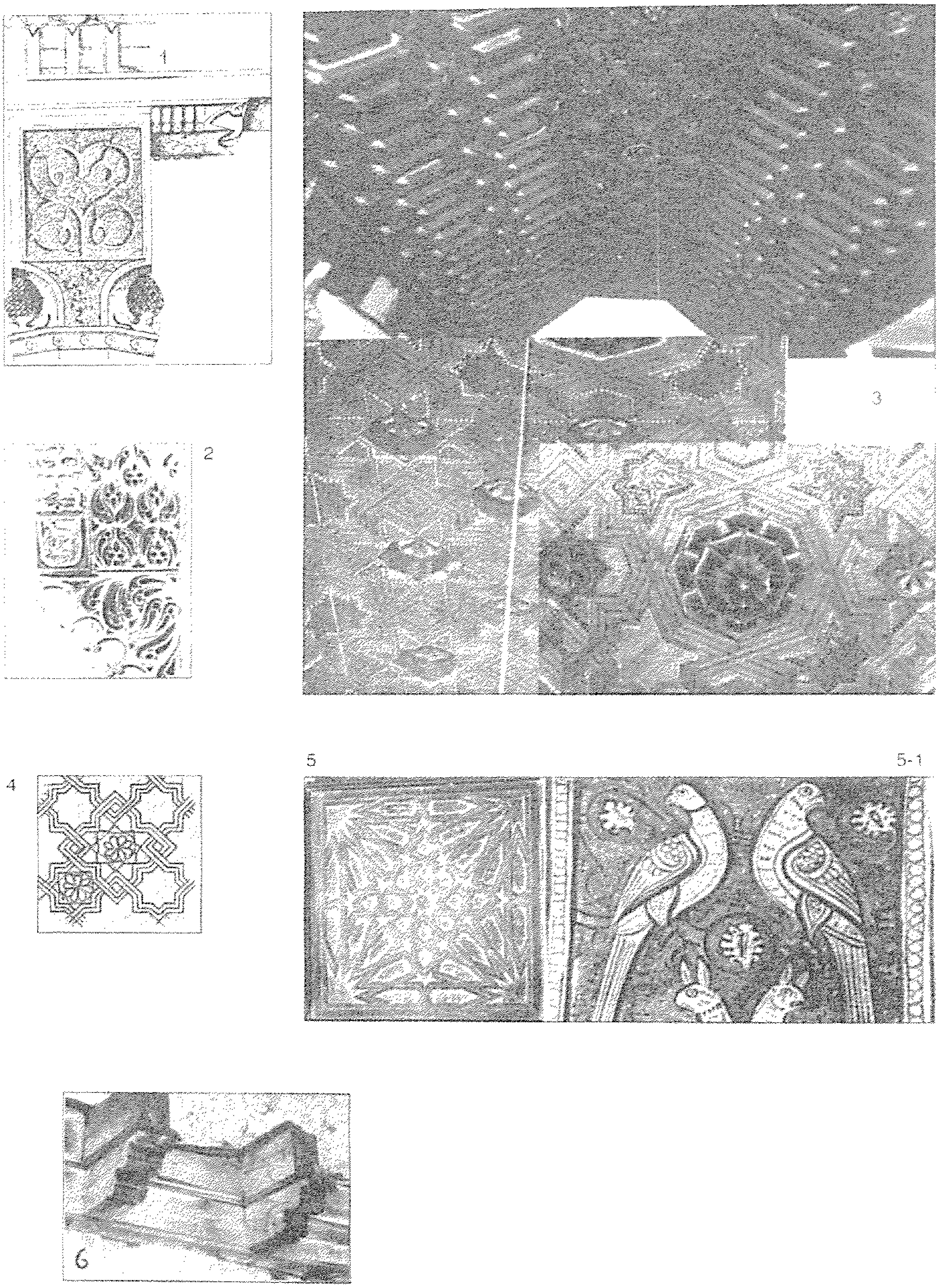
طليطلة قصر سوير تيّث (ق ١٤) سقف يرجع إلى ق ١٦ .



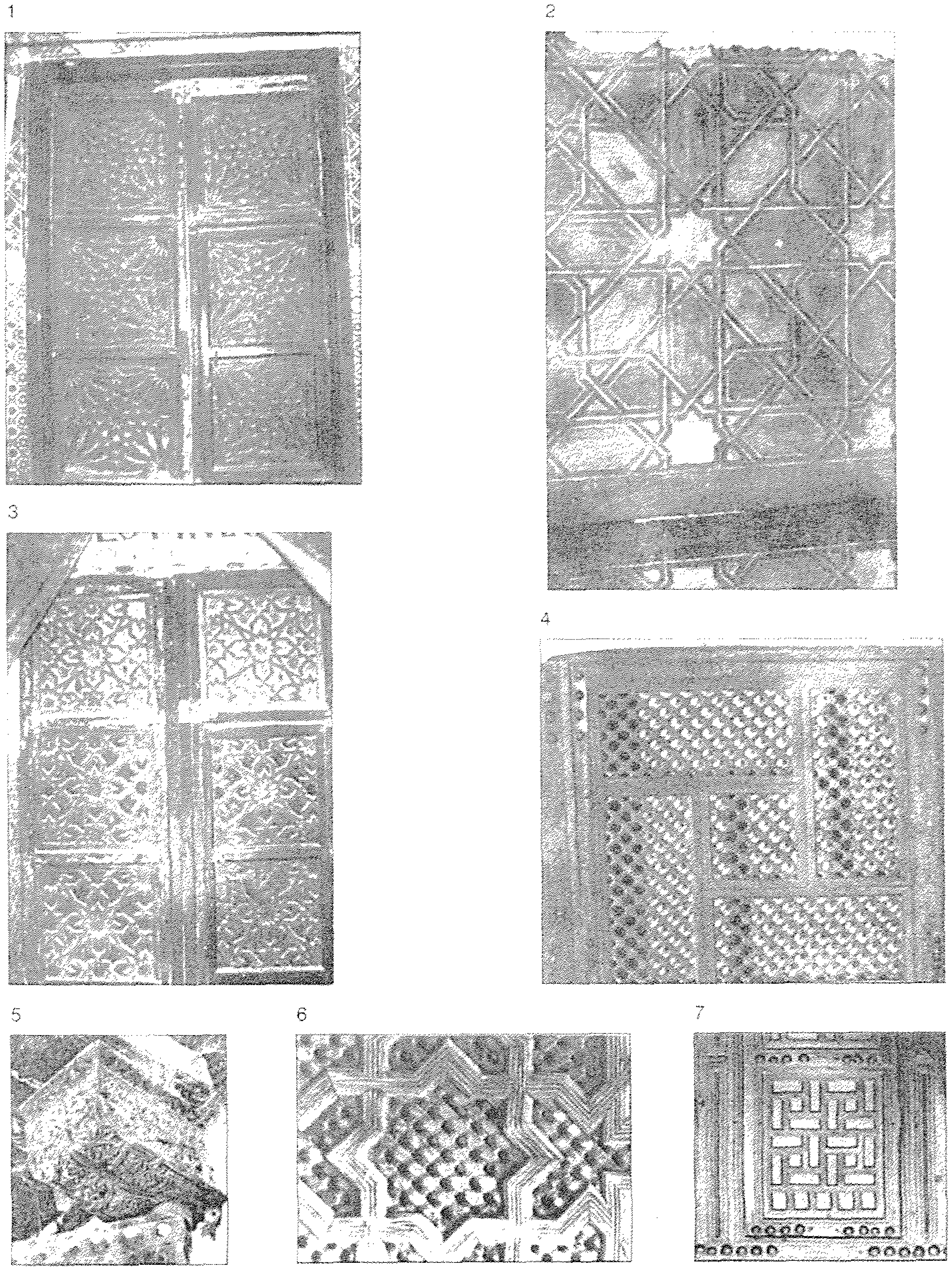
طليطلة قصر دير سانتا إيزابيل لاريال. (مخطط **A:1:** كنيسة، ٢: صور المذبح فى سان أنطولين، ٣ : مصلى التَّجسّد **encarnacion**، ٤: الكورس، ٥ : صحن شجر البرتقال، ٦ : صالة كابيتولار، ٧: عقد به زخارف جصية، الطيور، ٨ : صحن عيادة التمريض، ٩ : المدخل إلى القصور، ١١: صحن لاورل، ١٢: صالة المؤسِّسة.



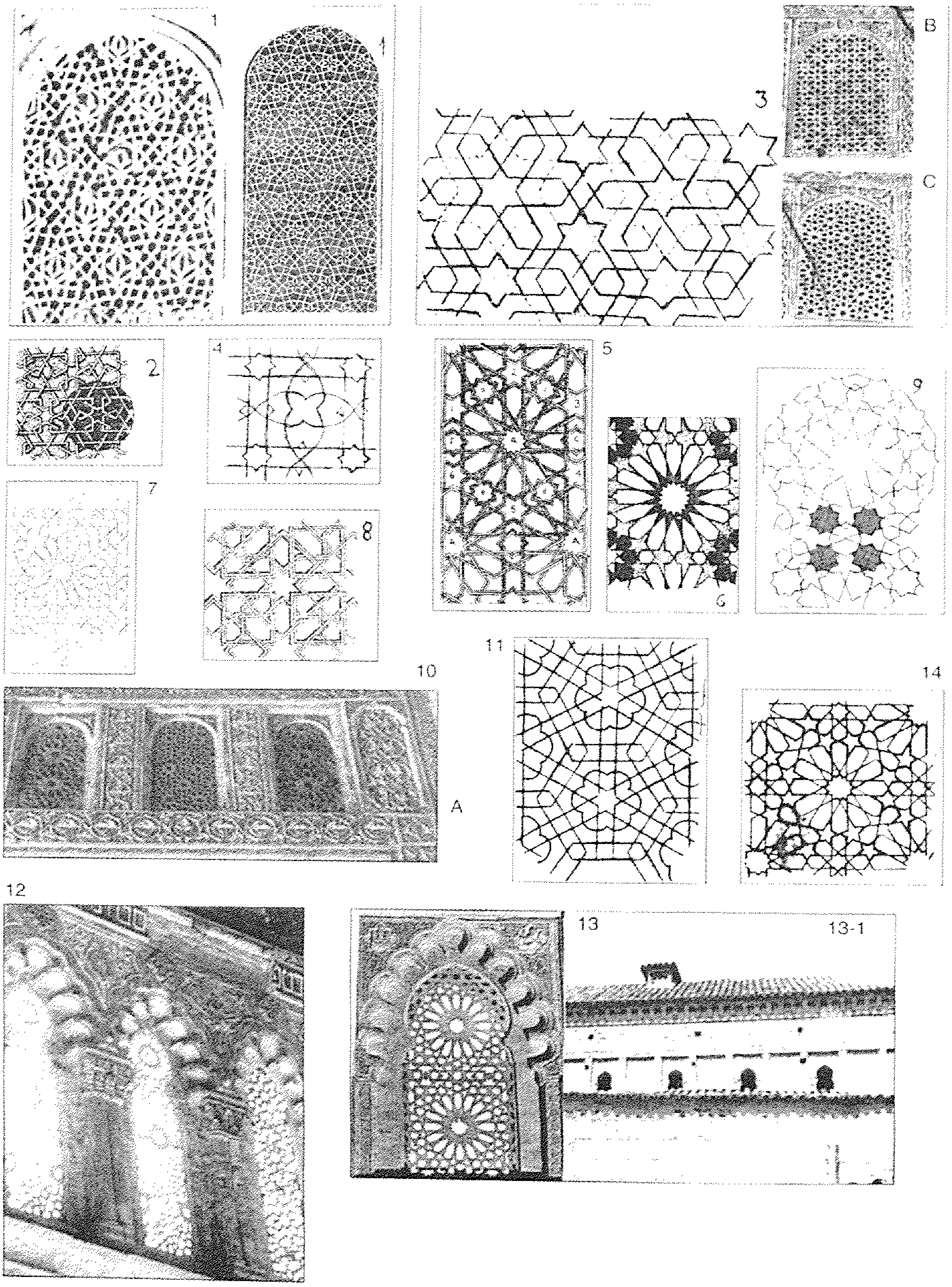
طليطلة. قصر سانتا إيزابيل لاريال (ق ١٤).



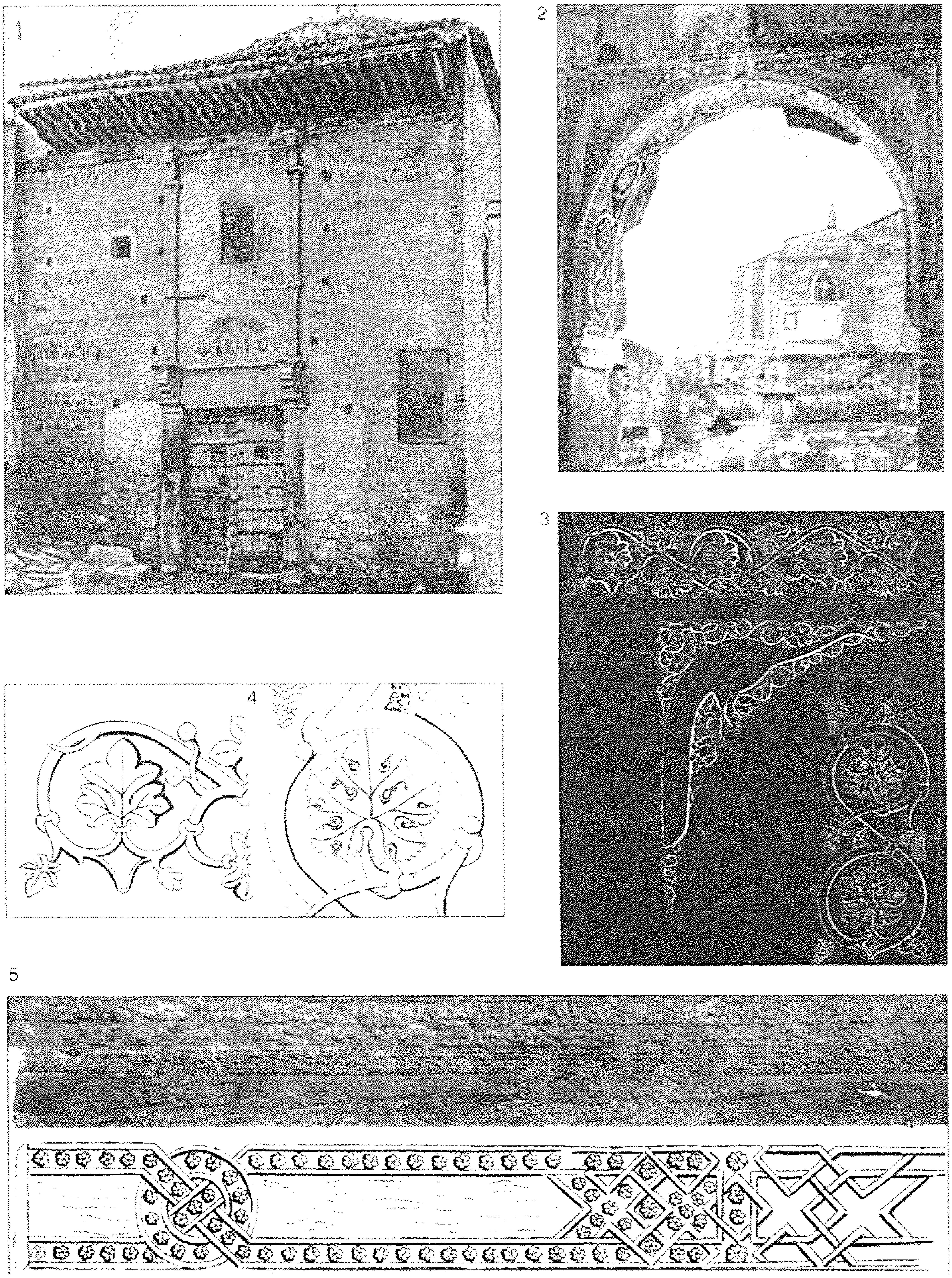
طليطلة. قصر سانتا إيزابيل لاريال (ق ١٤).



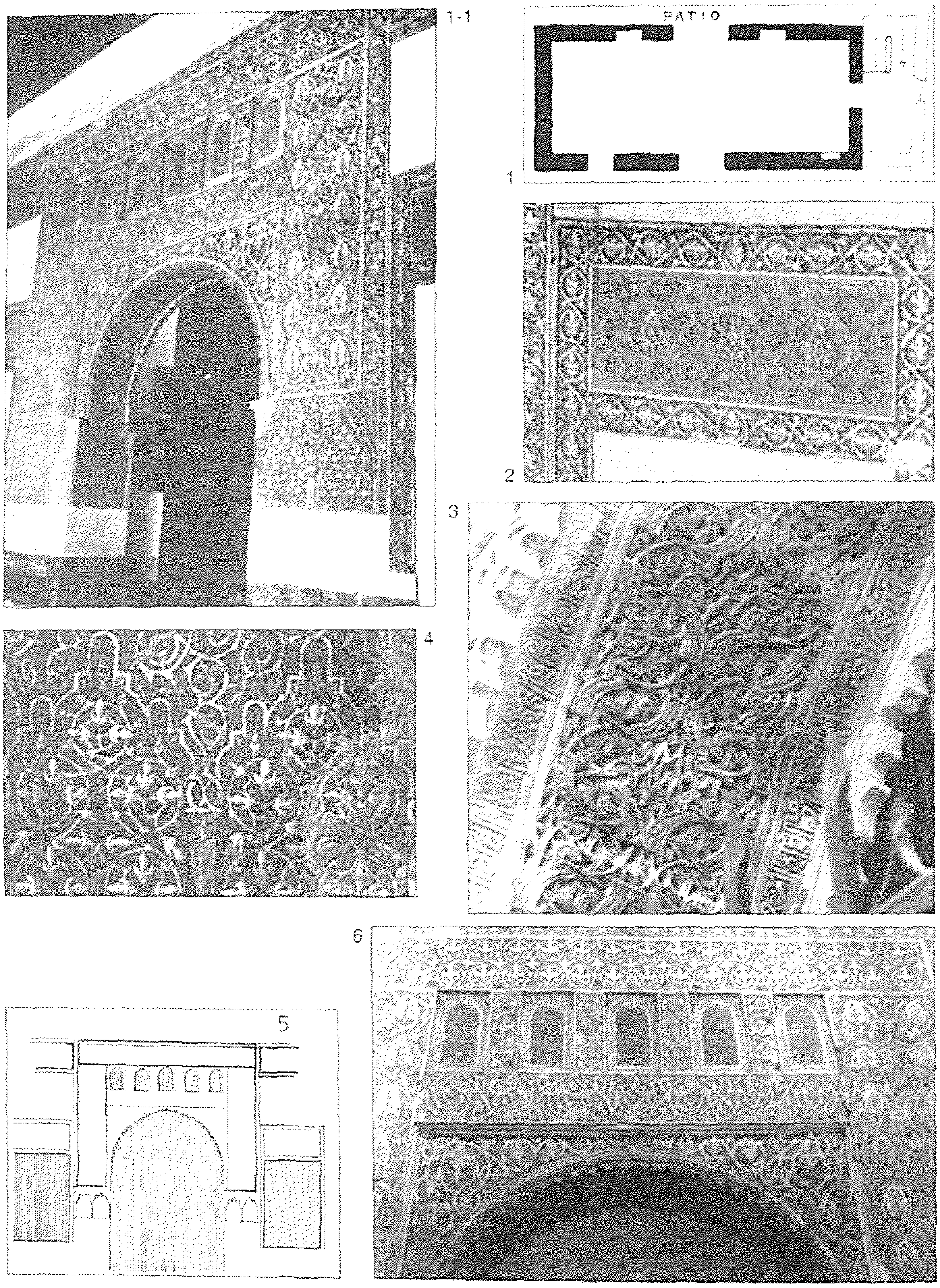
بوابات طليطلة. مدجنة (ق ١٤، ١٥).



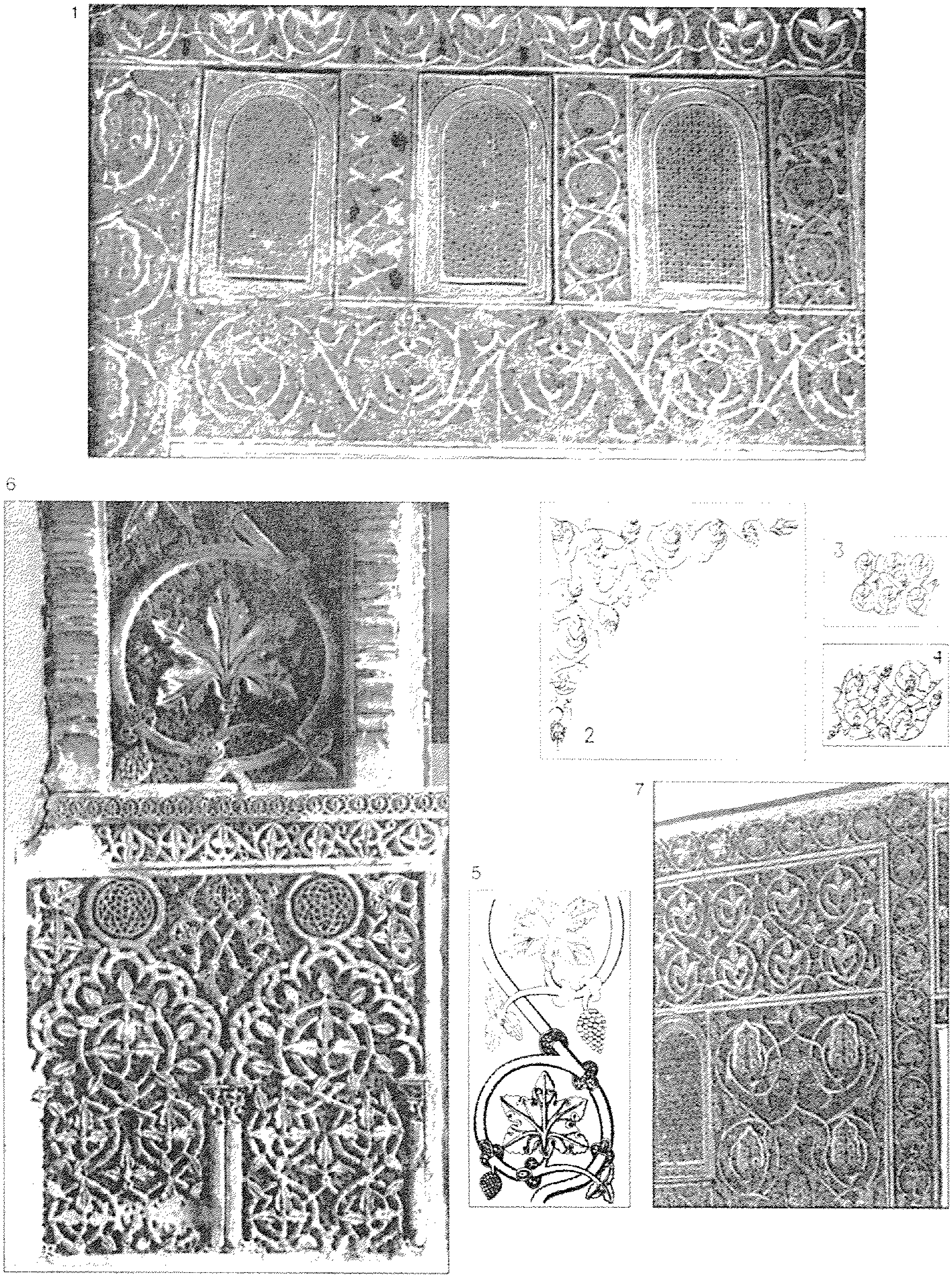
نوافذ ذوات تشبيكات مدجنة (ق ١٤) ٥، ٦، ٧، ٩، ١٢، ١٣-١، ١٤ معبد الترانستو.



طليطلة قصر الملك السيد بدرو (ق ١٤).

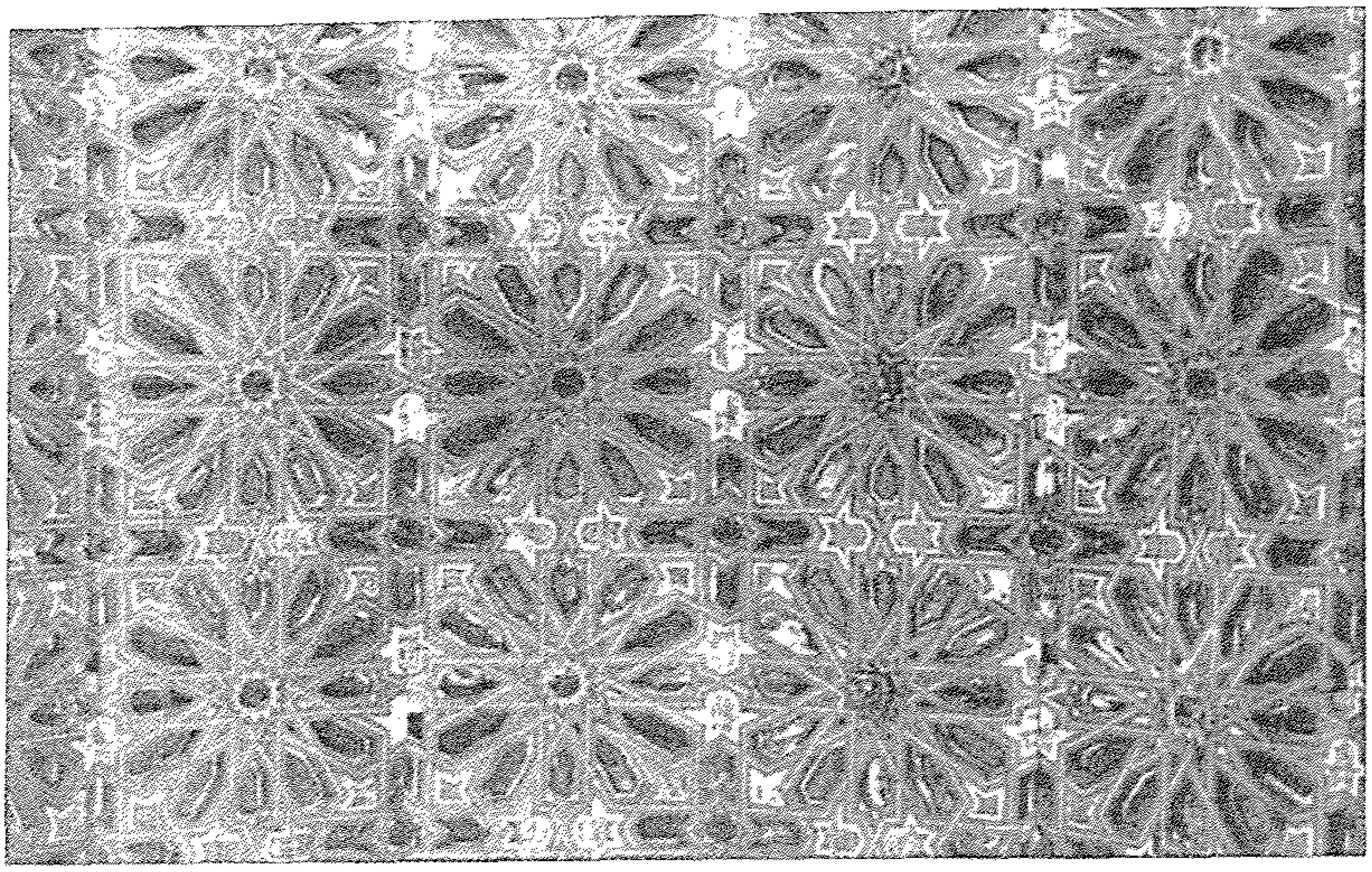


صالون منزل ميسا، طليطلة (ق ١٤).

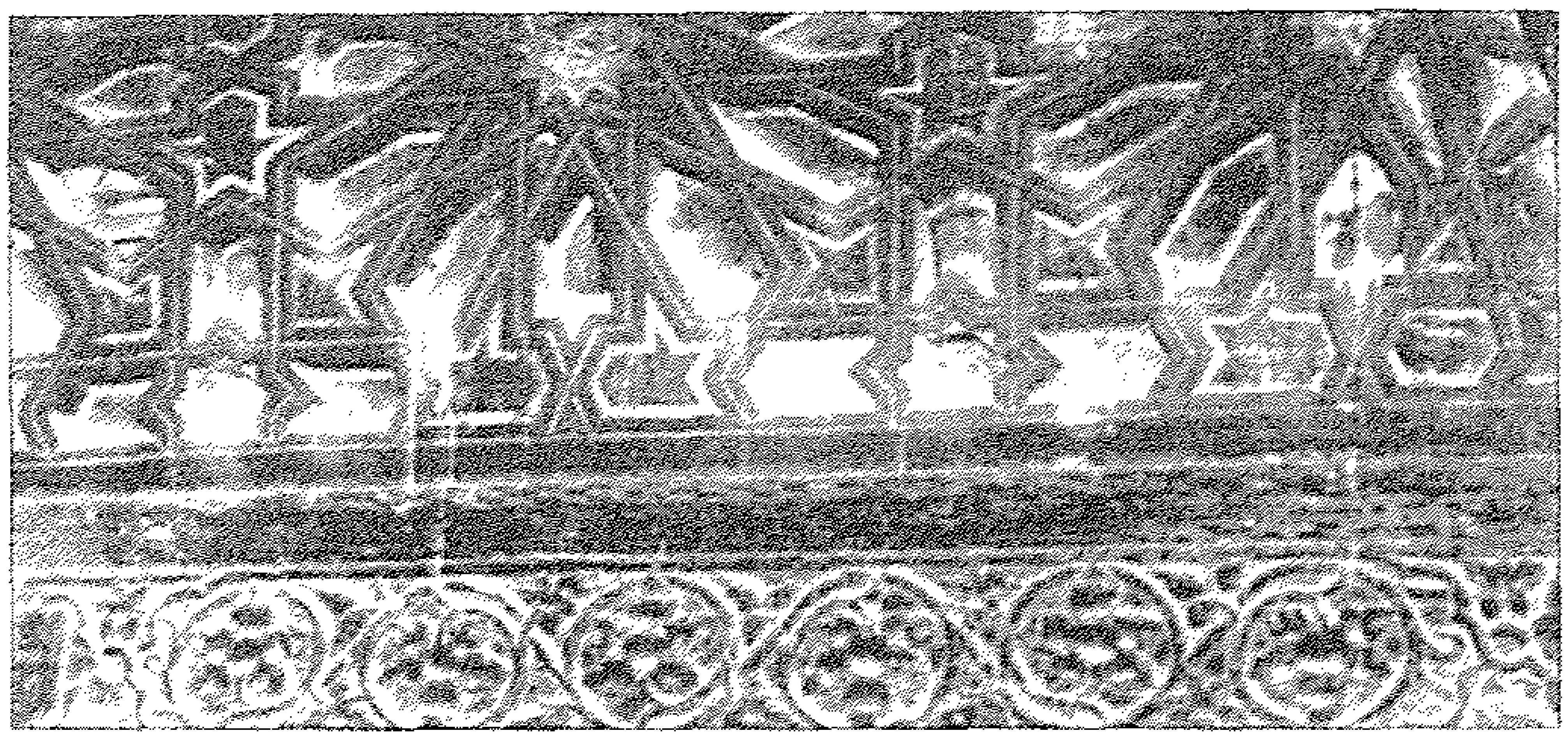


صالون منزل ميسا، طليطلة (ق ١٤) (١، ٦، ٧ عن مانويل جومث مورينو).

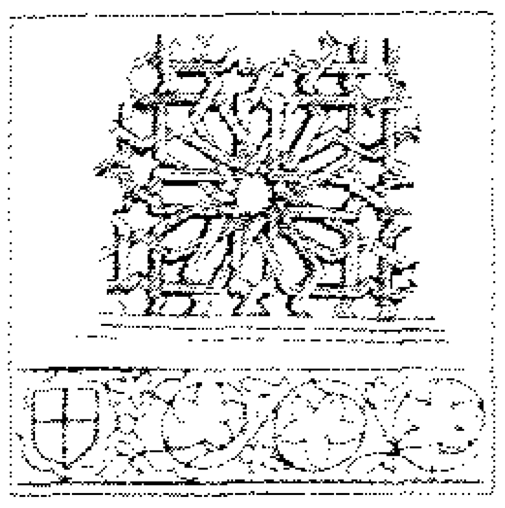
1



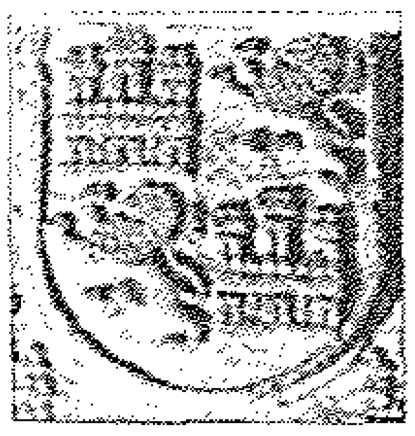
2



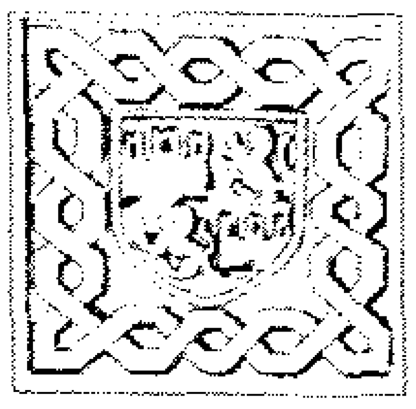
3



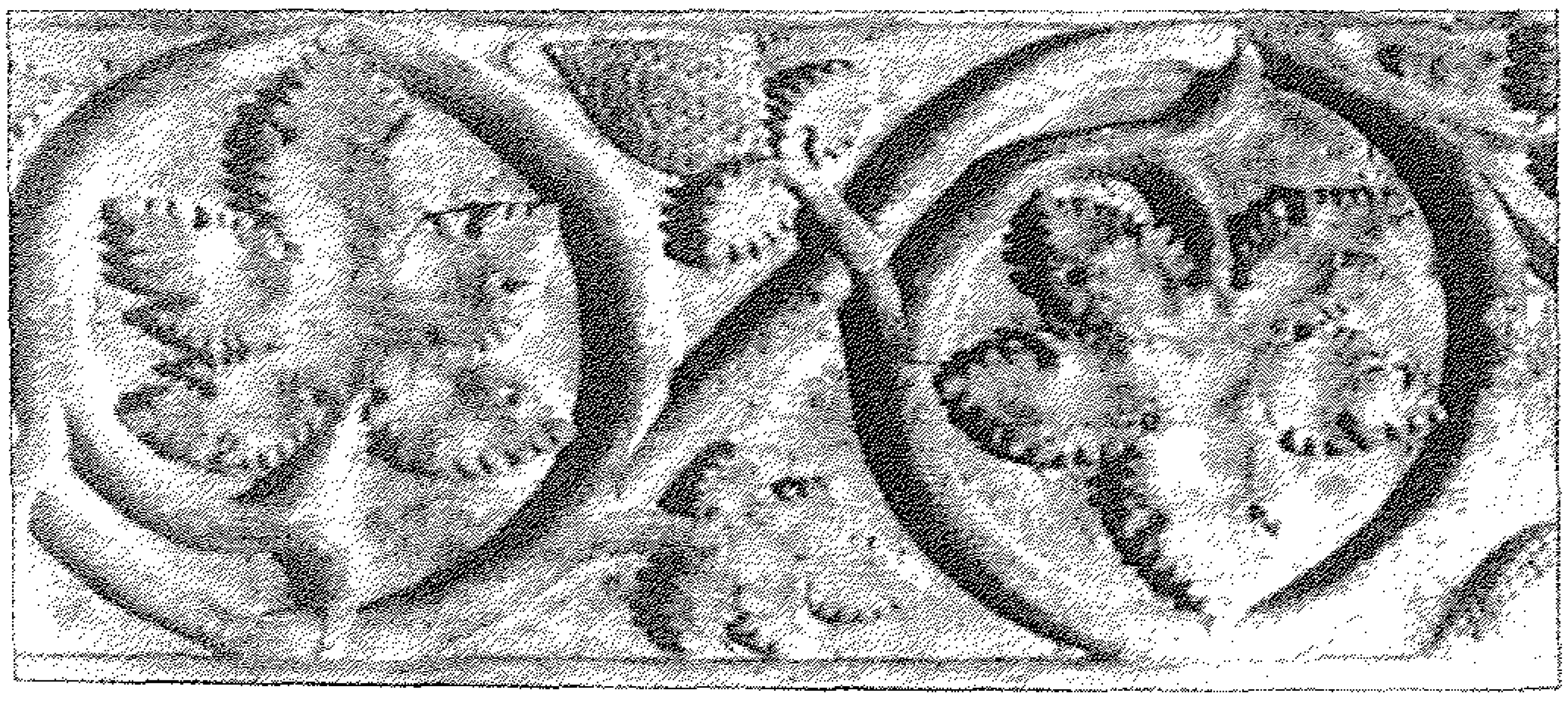
A



B

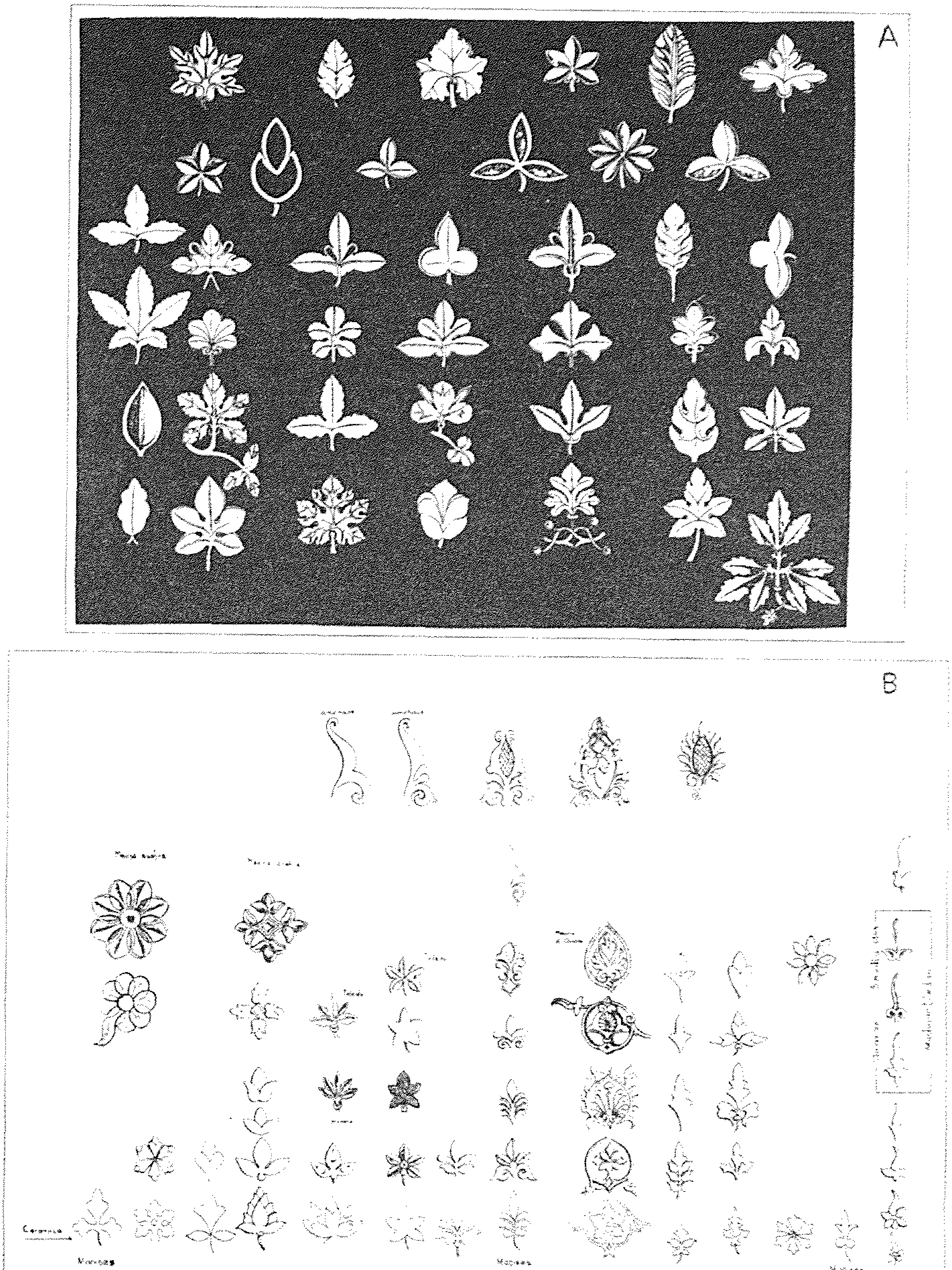


4

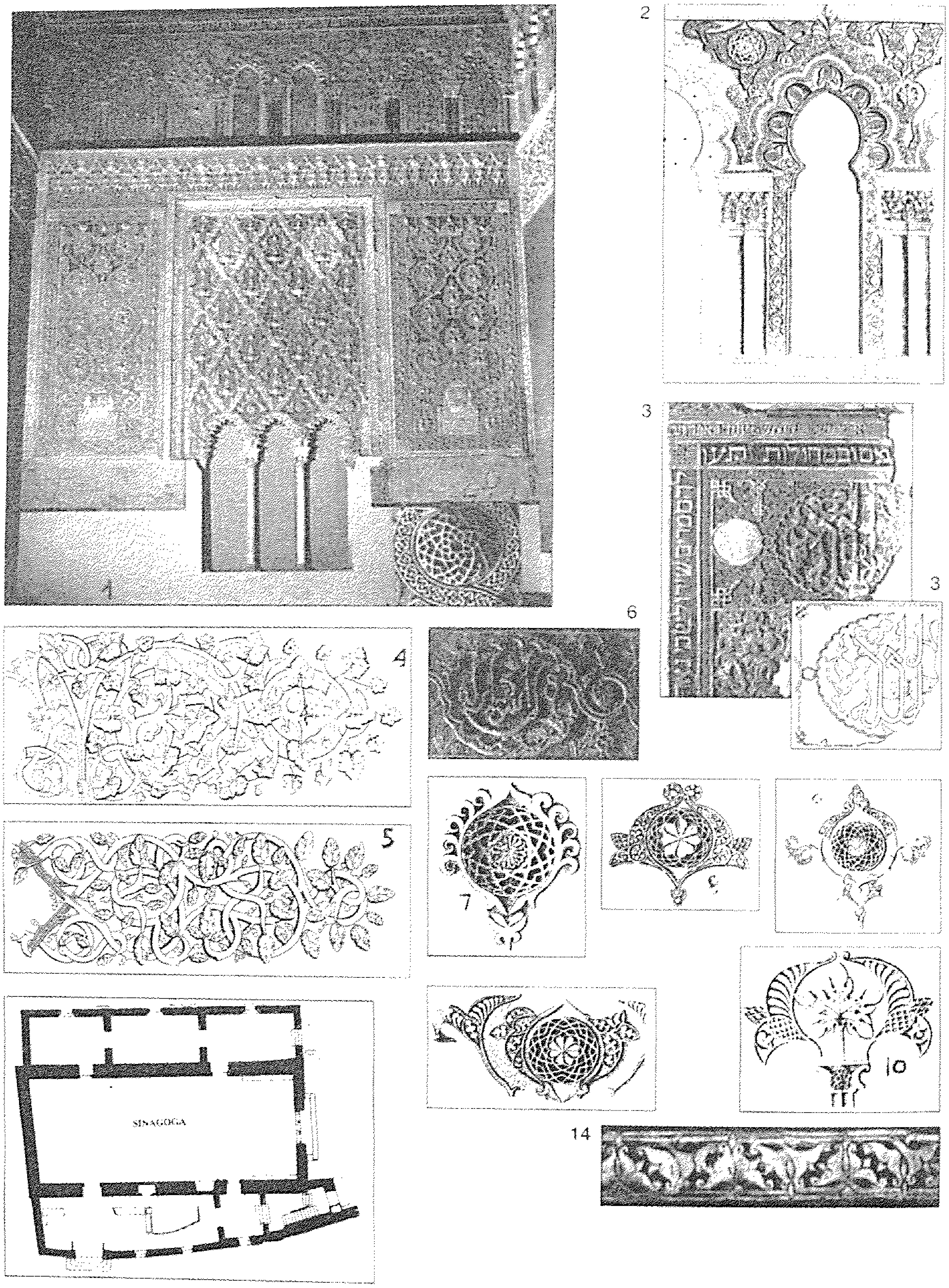


5

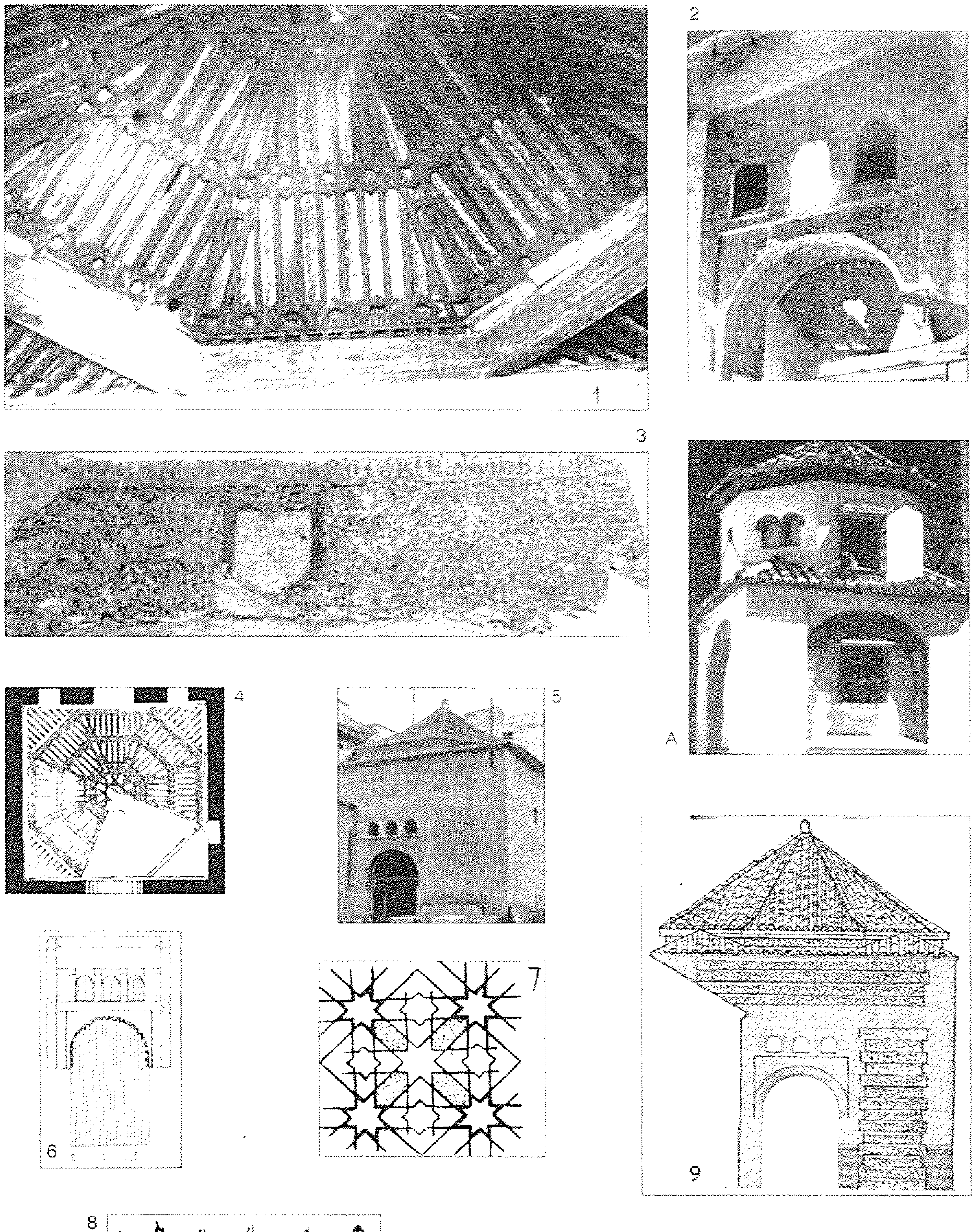
صالون منزل ميسا، طليطلة (ق ١٤) ١، ٢، ٣، ٤



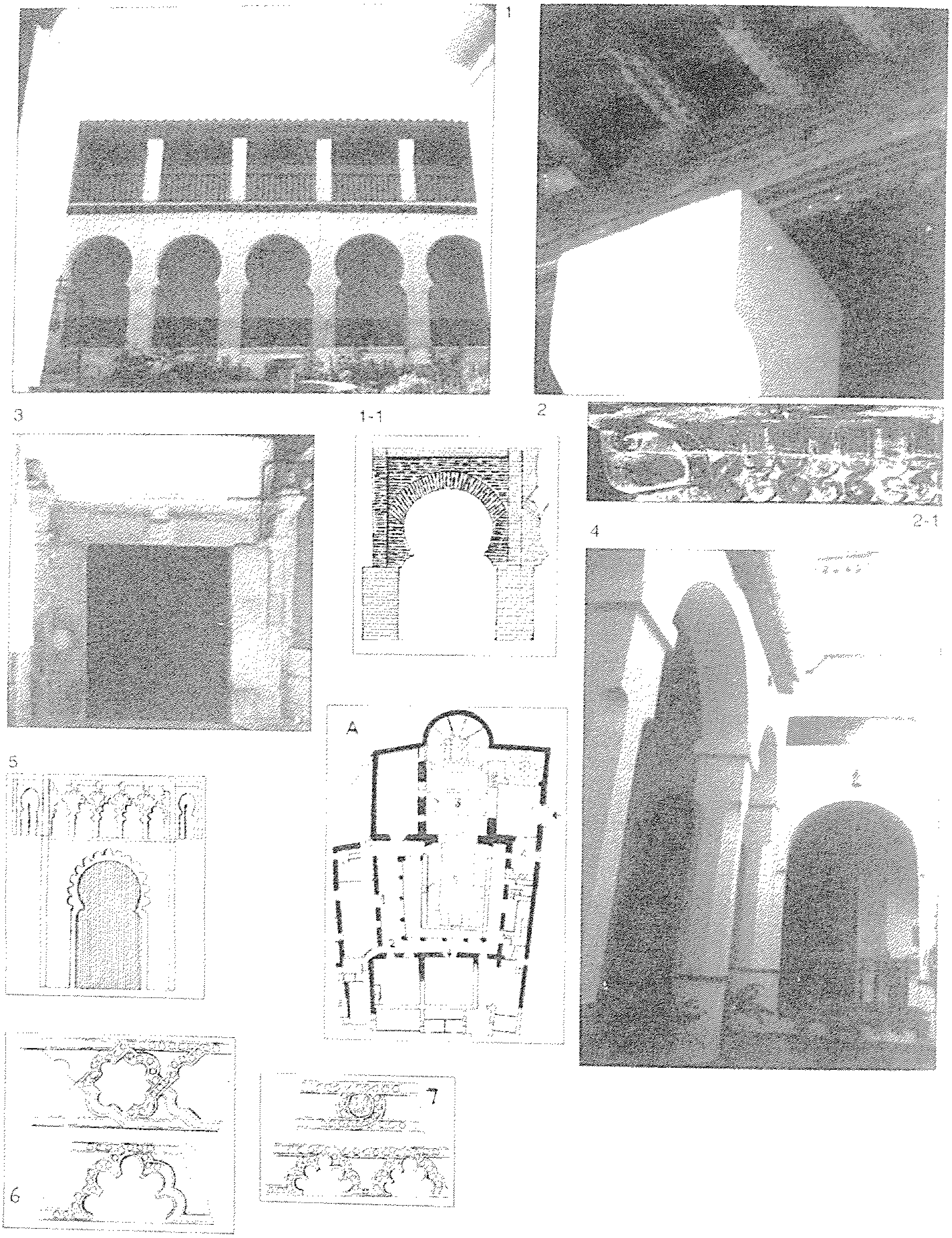
زخارف طبيعية، طليطلة. **A** زخارف طبيعية غرناطية، النصف الثانى من ق ١٤، **B.**



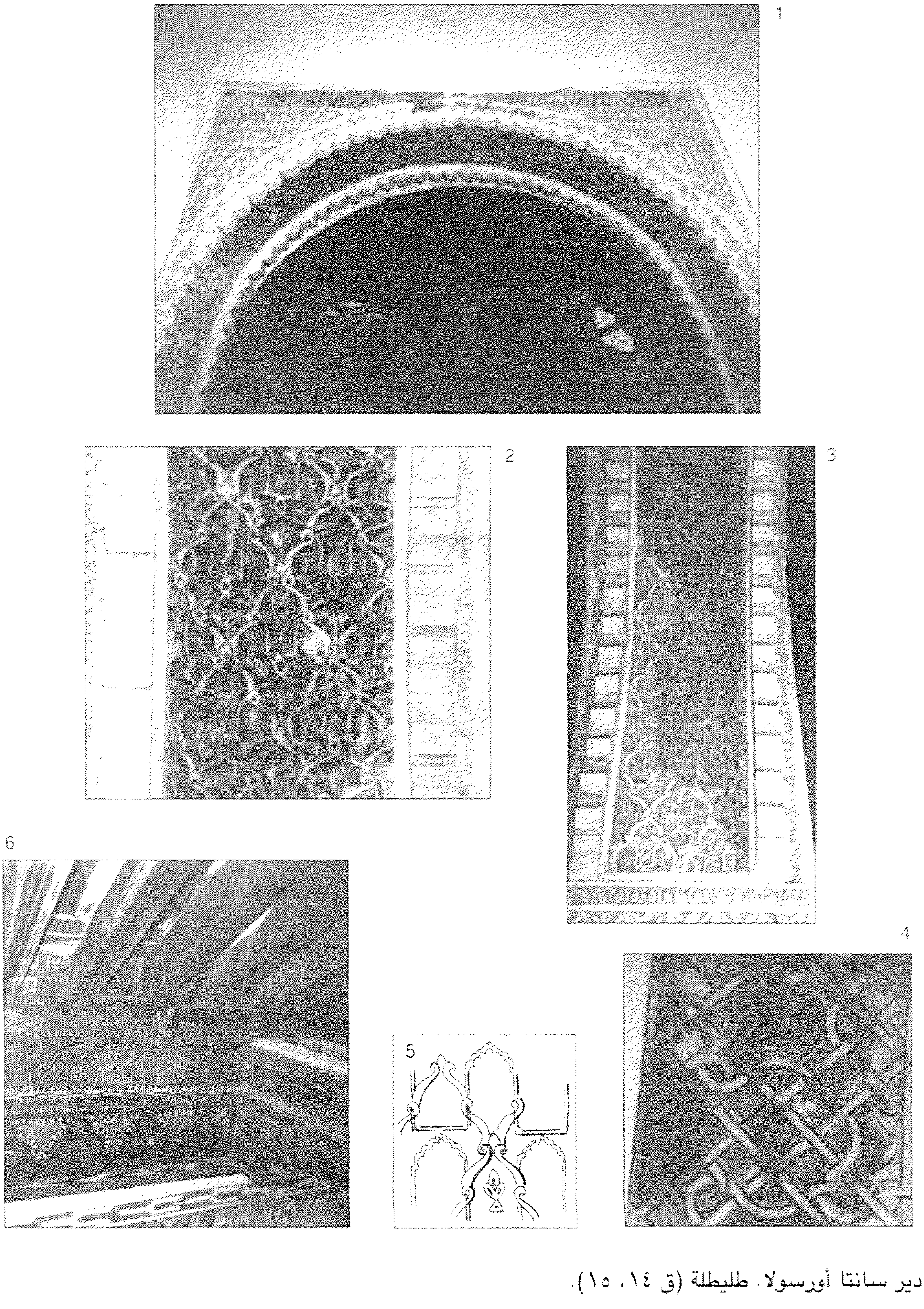
معبد الترانستو، طليطلة (ق ١٤) .



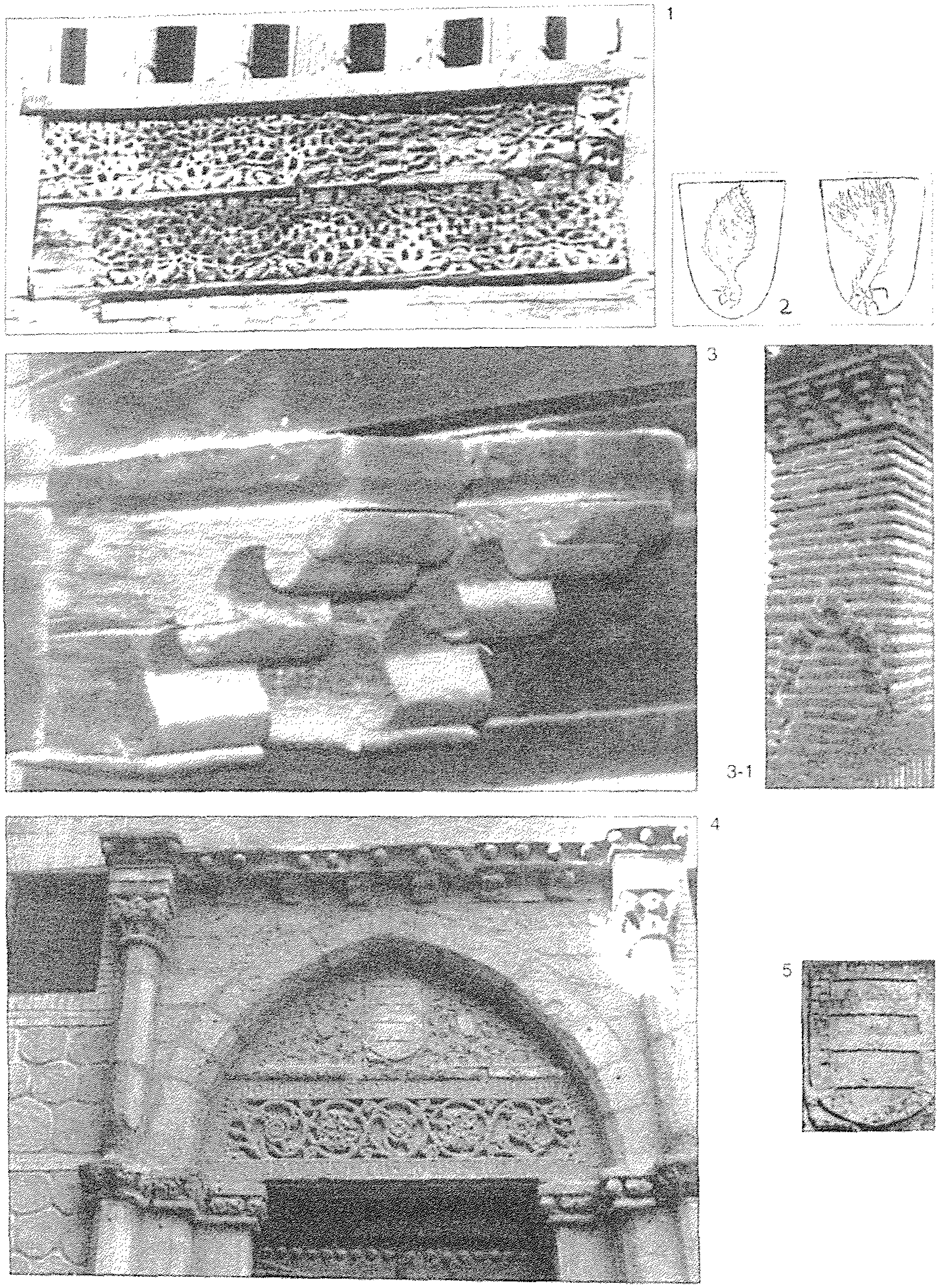
طليطلة، قصر، كورّال السيد دييجو" (ق١٤).



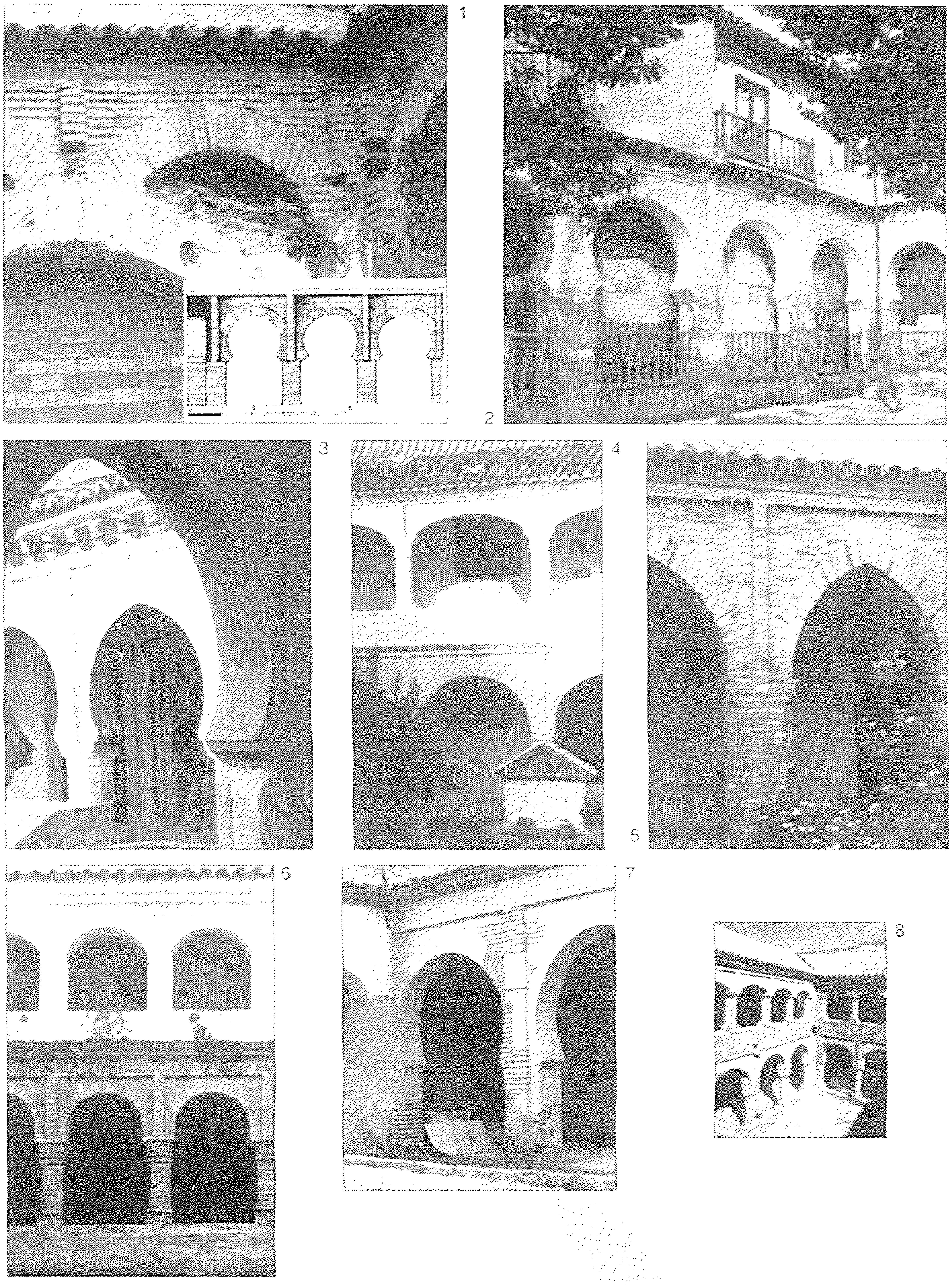
١، ٢، ٣ : دير سانتا كلارا لاريال. طليطلة (ق ١٤، ١٥) **a** ، ٤، ٥، ٧ دير سانتا أورسولا، طليطلة (ق ١٤)،
٢-١، ٦، توازيات.



دير سانتا أورسولا. طليطلة (ق ١٤، ١٥).

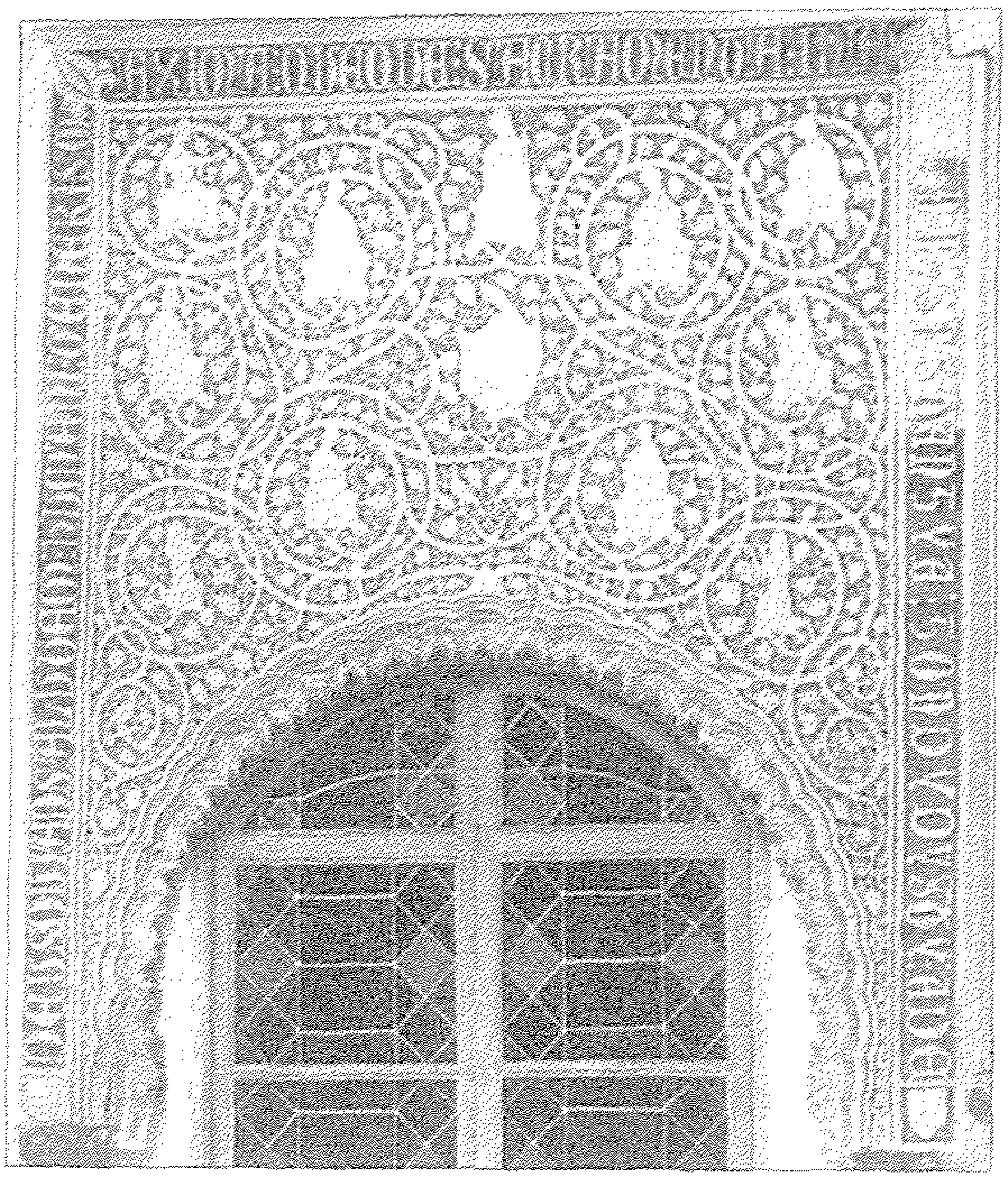


١، ٣، ٣-١ : دير سانتا أورسولا، طليطلة (ق ١٤)، ٤، ٥: قصر أل طليطلة، طليطلة (ق ١٤، ١٥)، ٢ : توازيات.

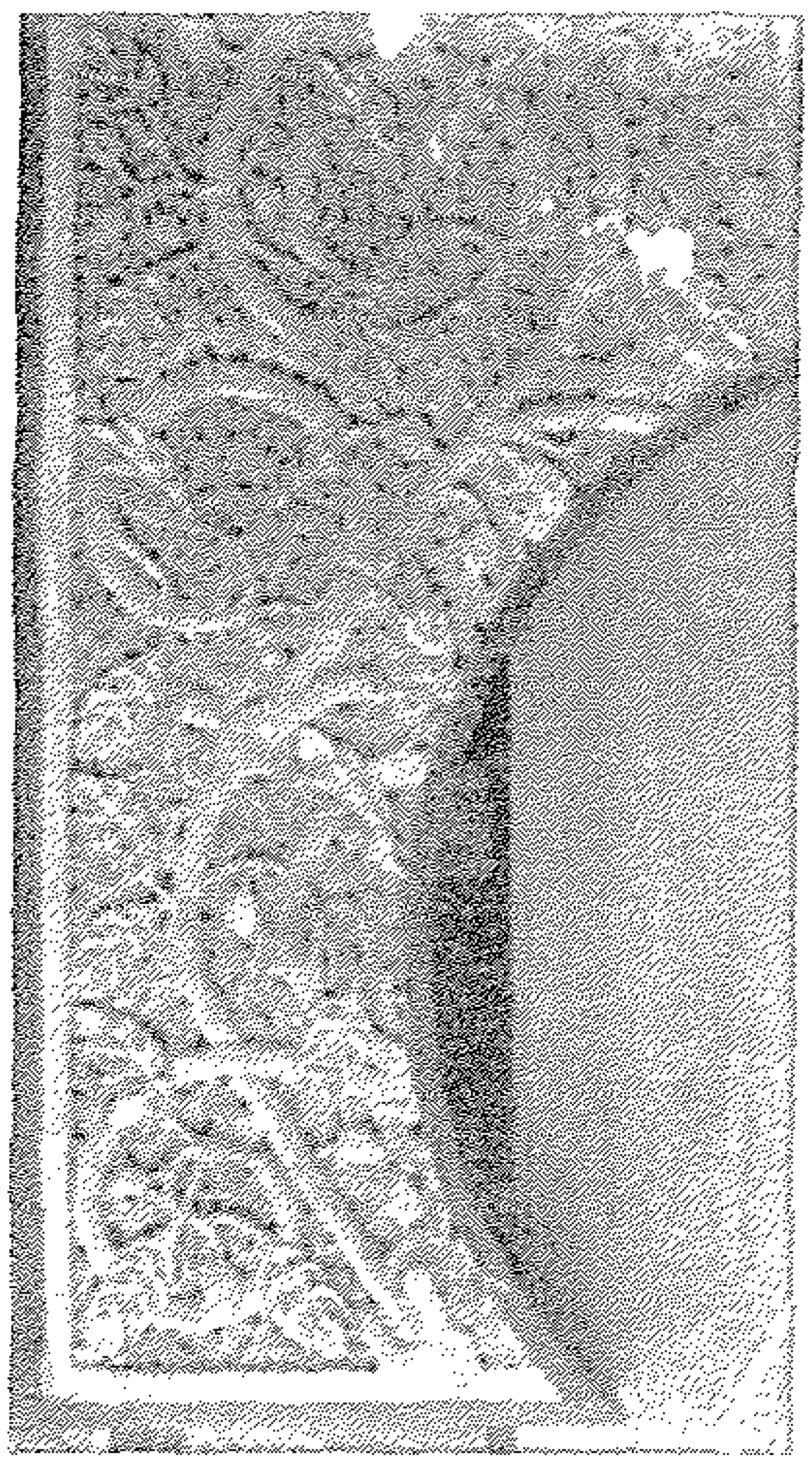


صحون أديرة مدجنة (ق ١٤، ١٥).

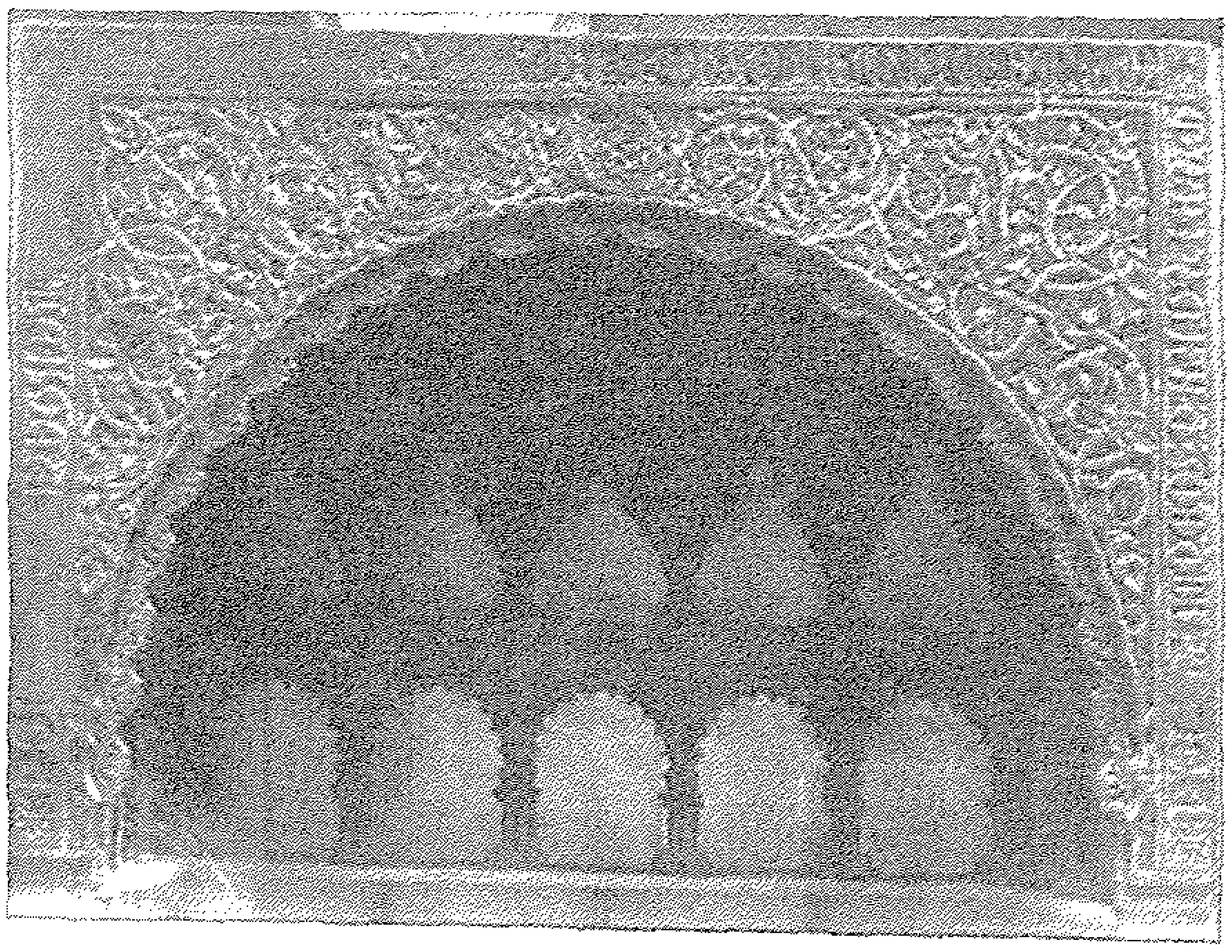
1



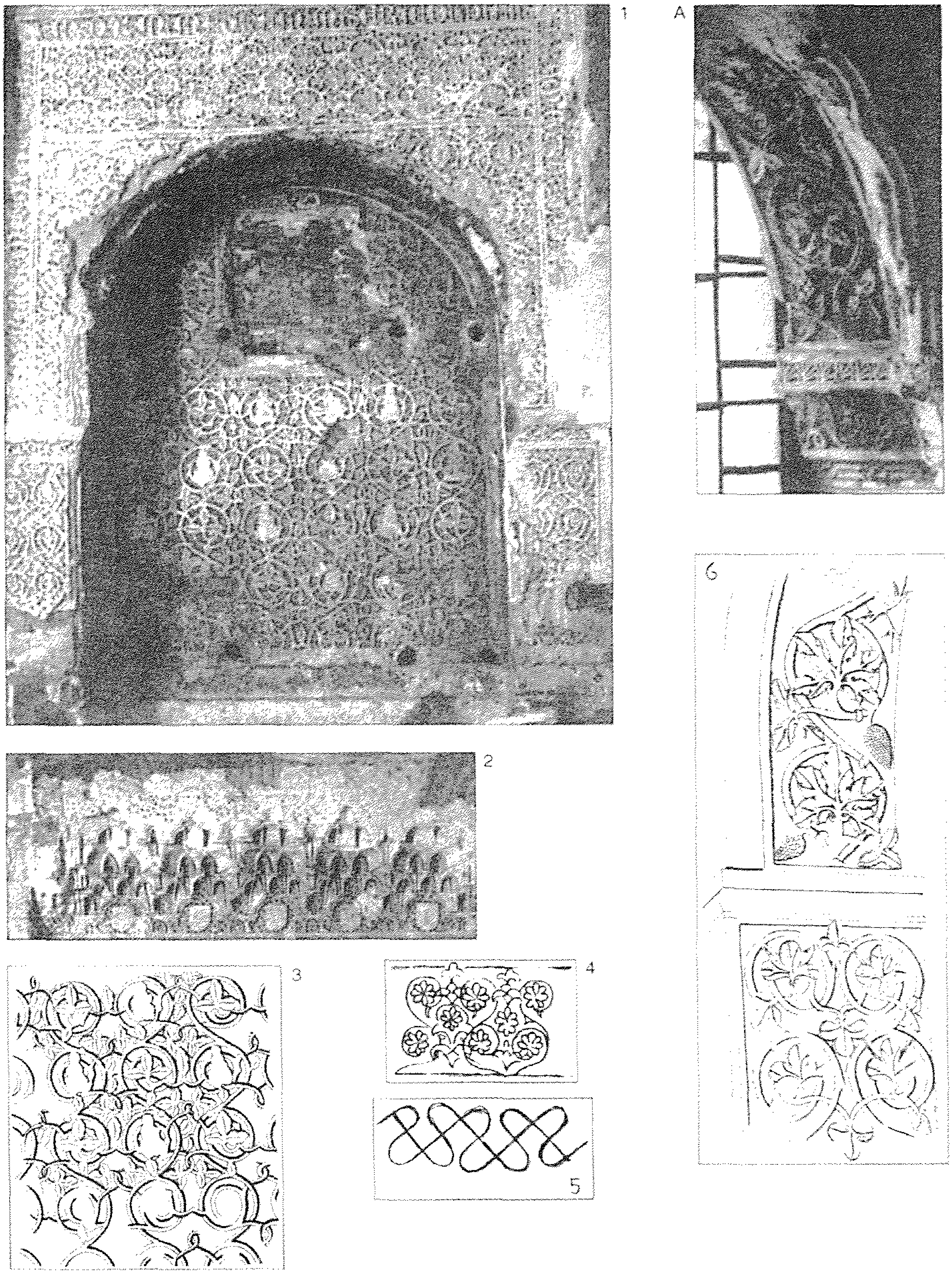
3



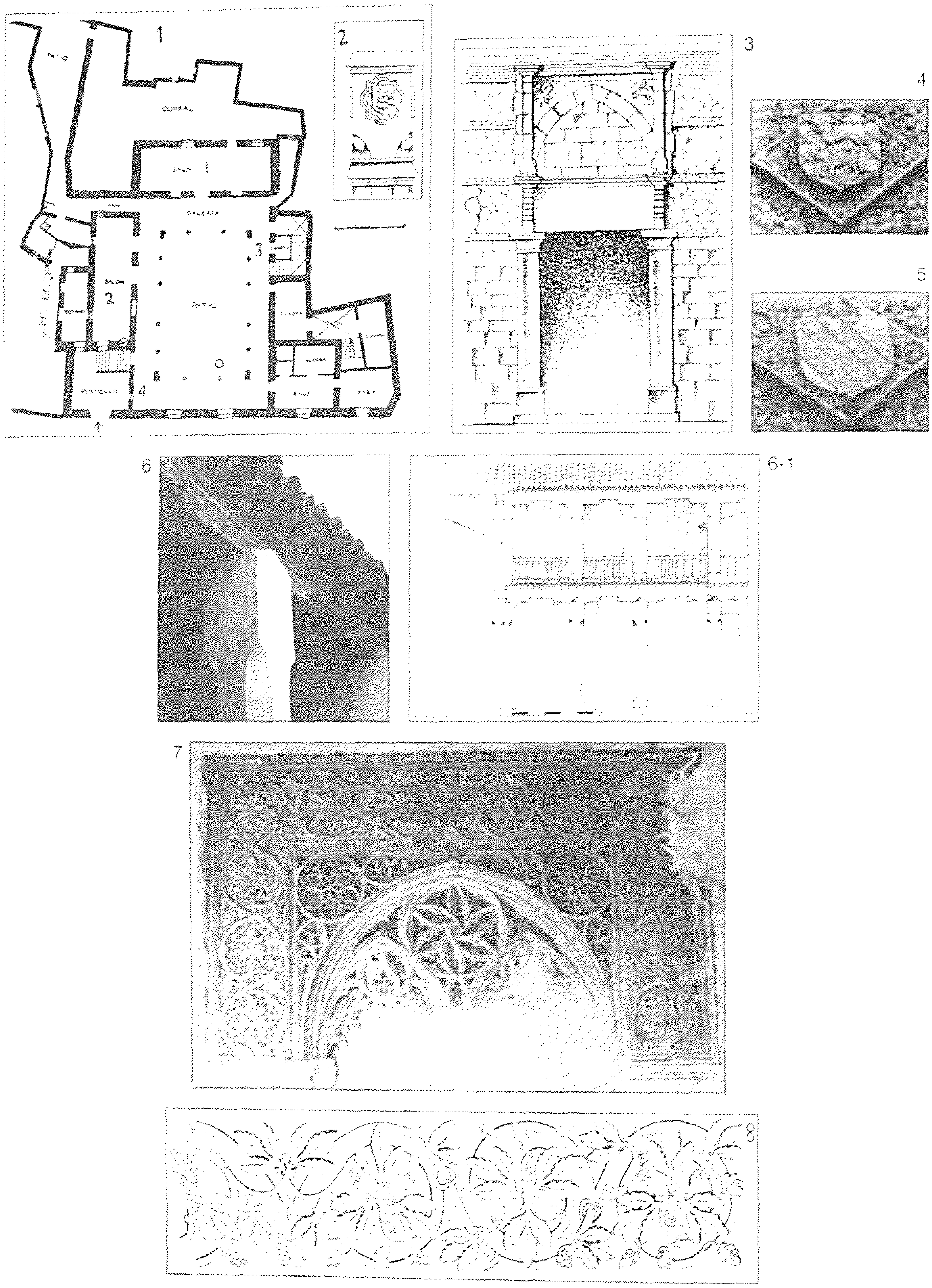
2



طليطلة: ١ : عقد الأسقف، ٢ : عقد "بوتيكا دى لوس تمبلاريوس"، ٣ : زخارف جصية أخرى (١، ٣ من مانويل جومث مورينو).

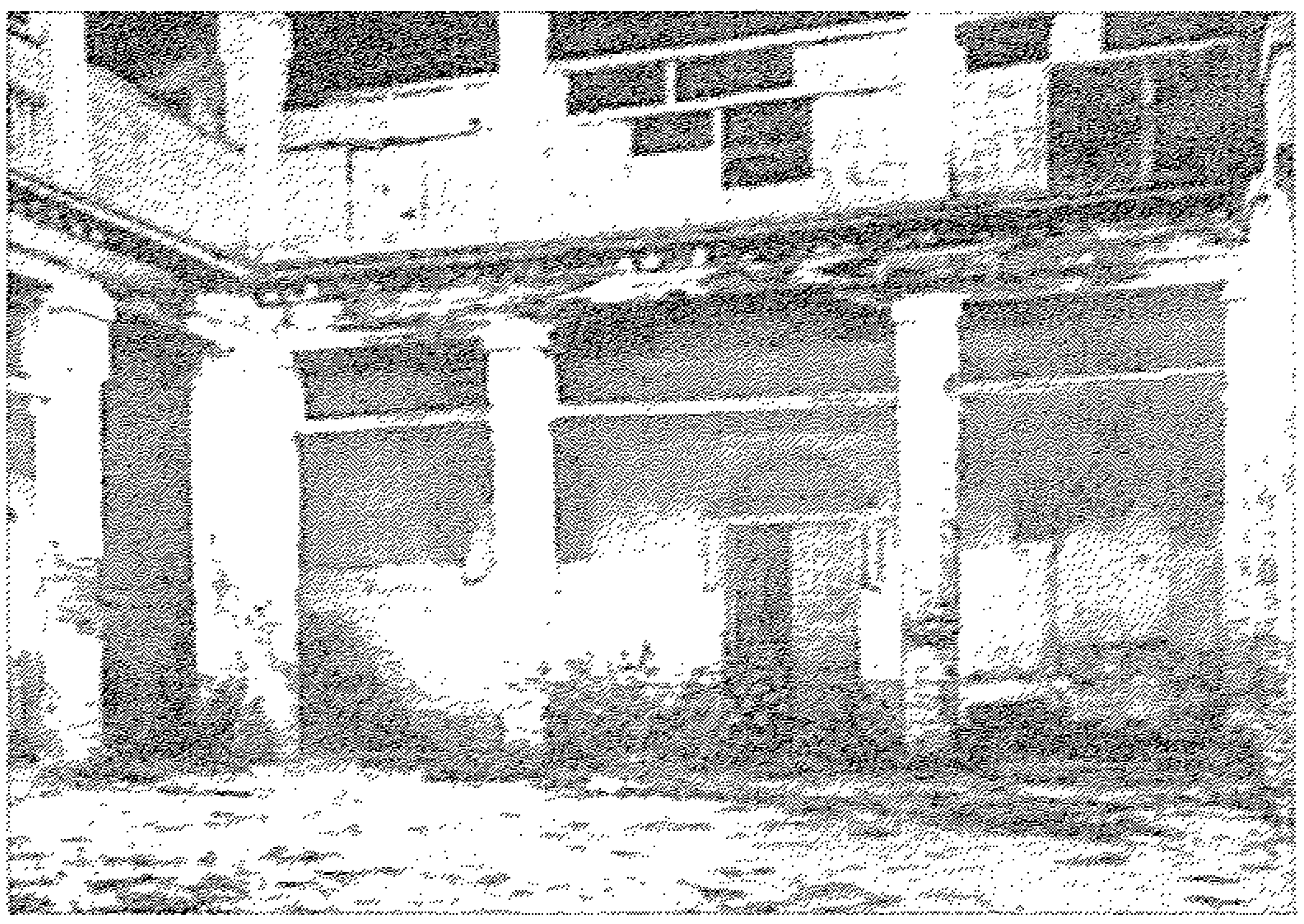


طليطلة. عقد كنيسة سان أندرس (ق ١٤).

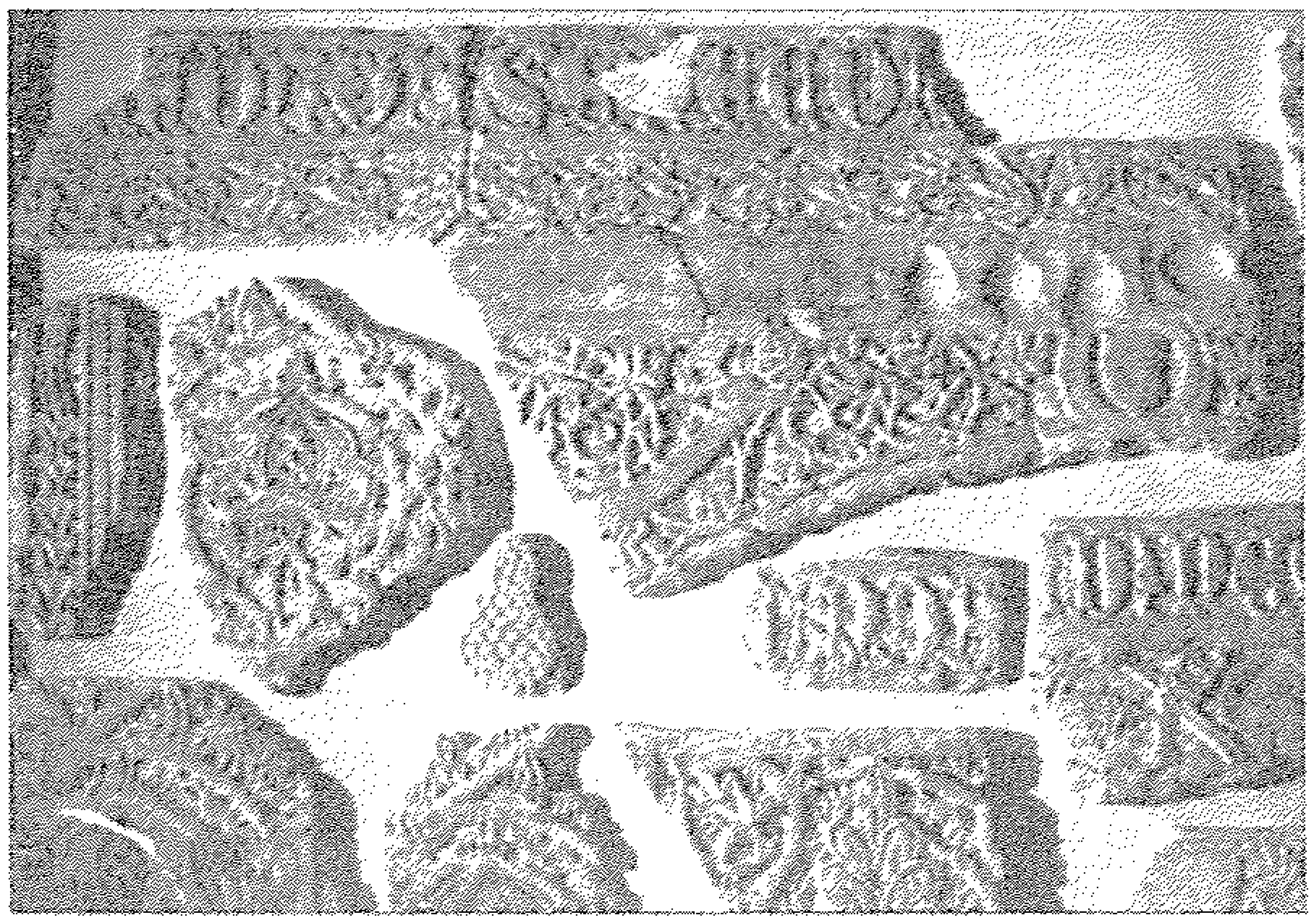


قصر فوينساليدا، طليطلة (ق ١٥).

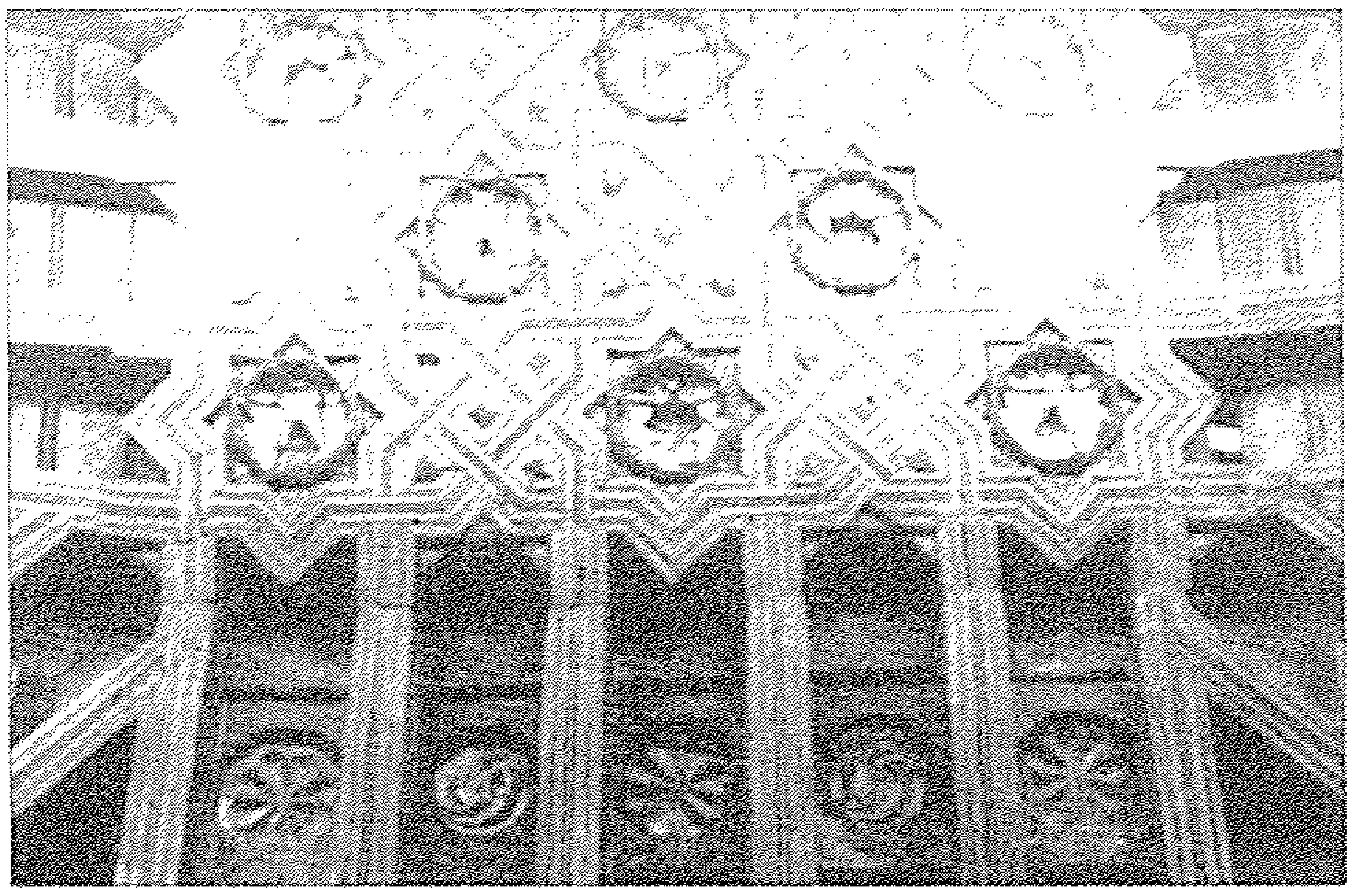
1



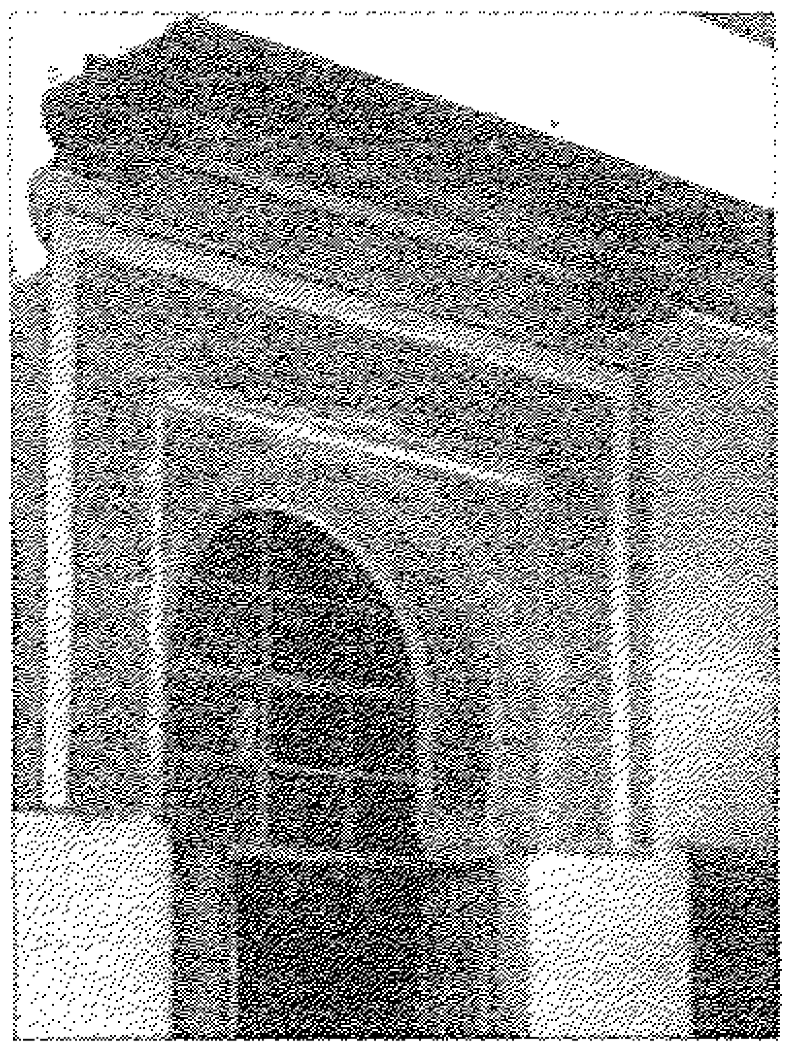
2



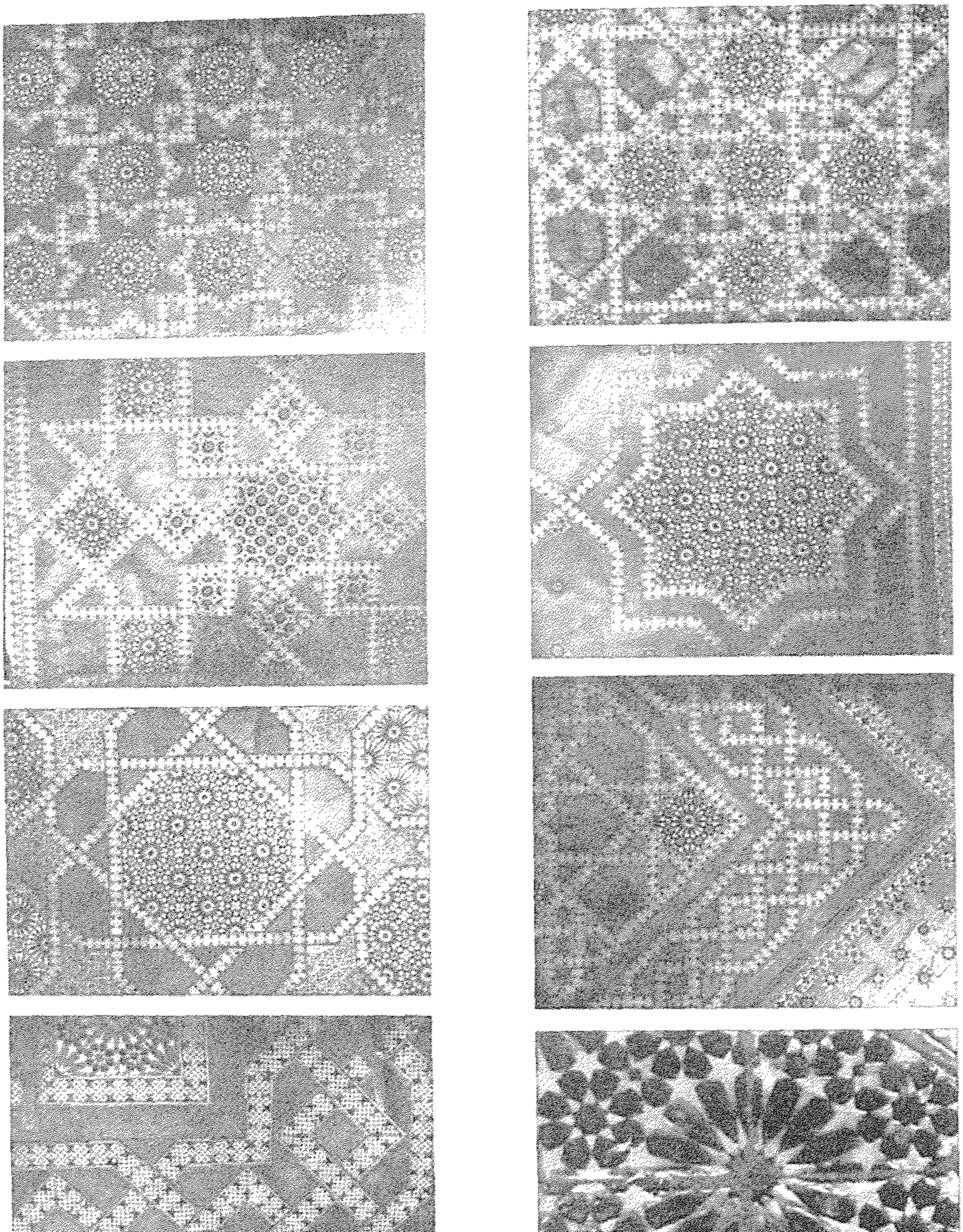
3



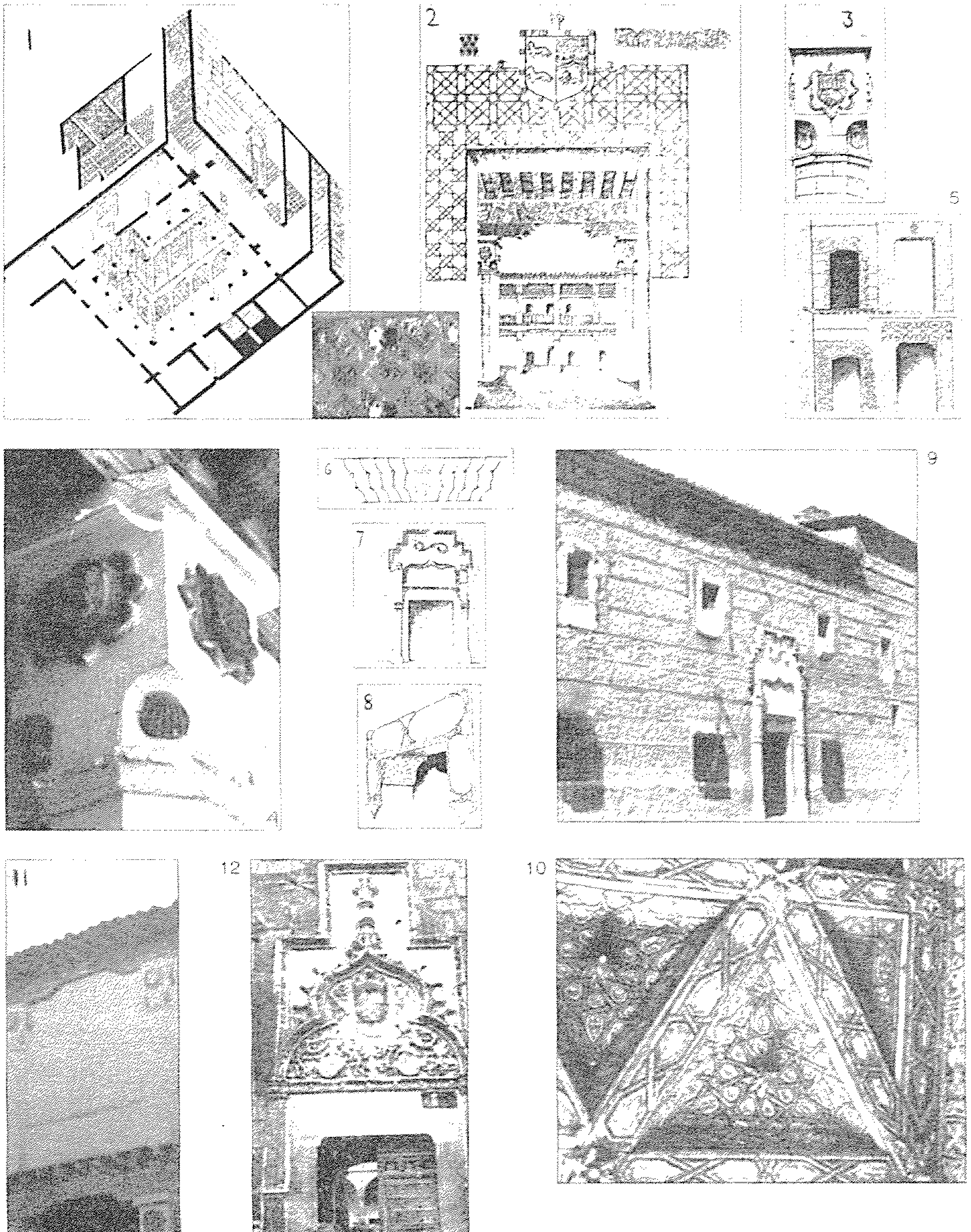
4



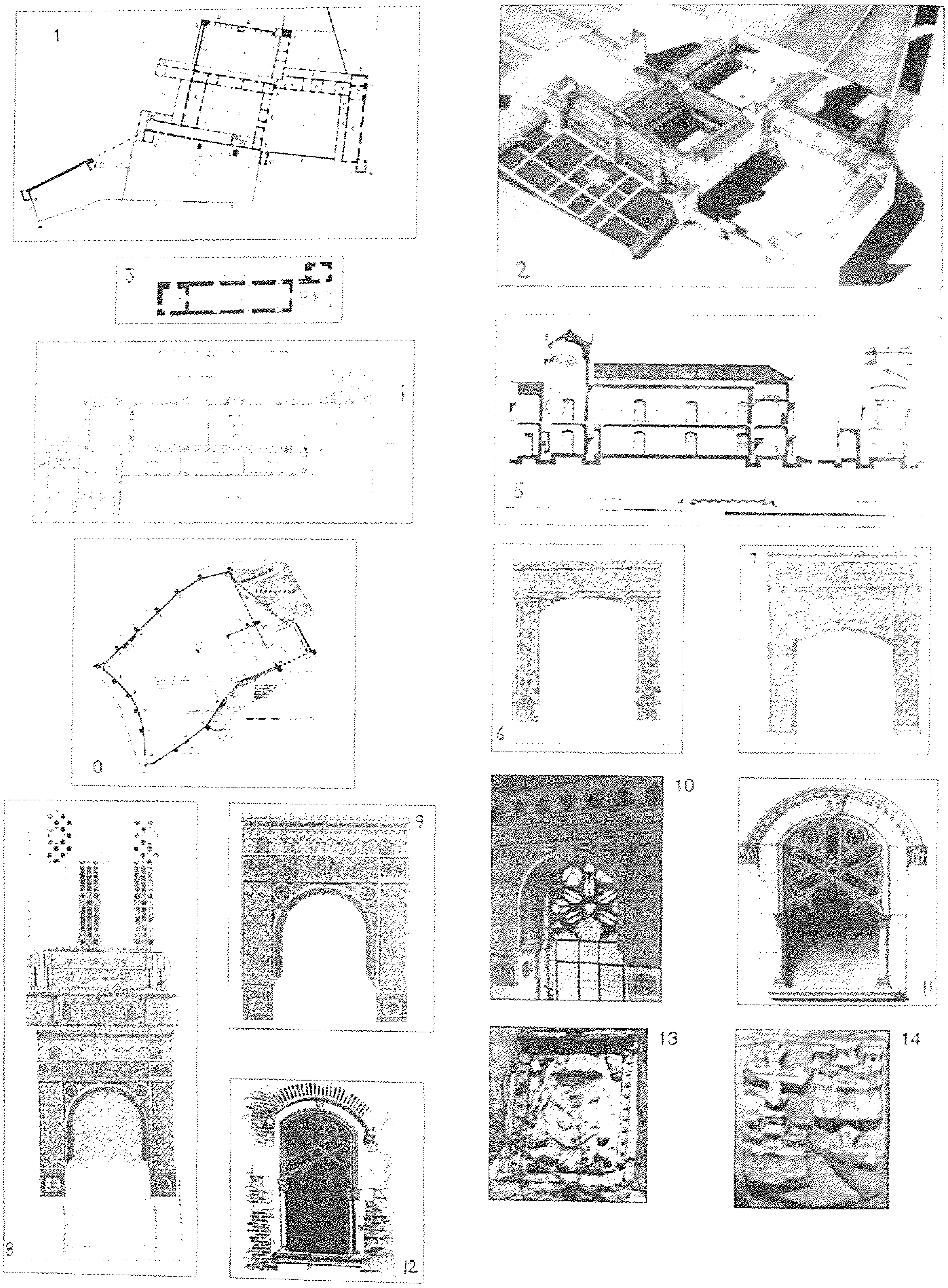
١، ٢، ٣ من قصر فوينساليدا، طليطلة (ق ١٤)، ٤ : قصر الكونت استبان، طليطلة (ق ١٤، ١٥).



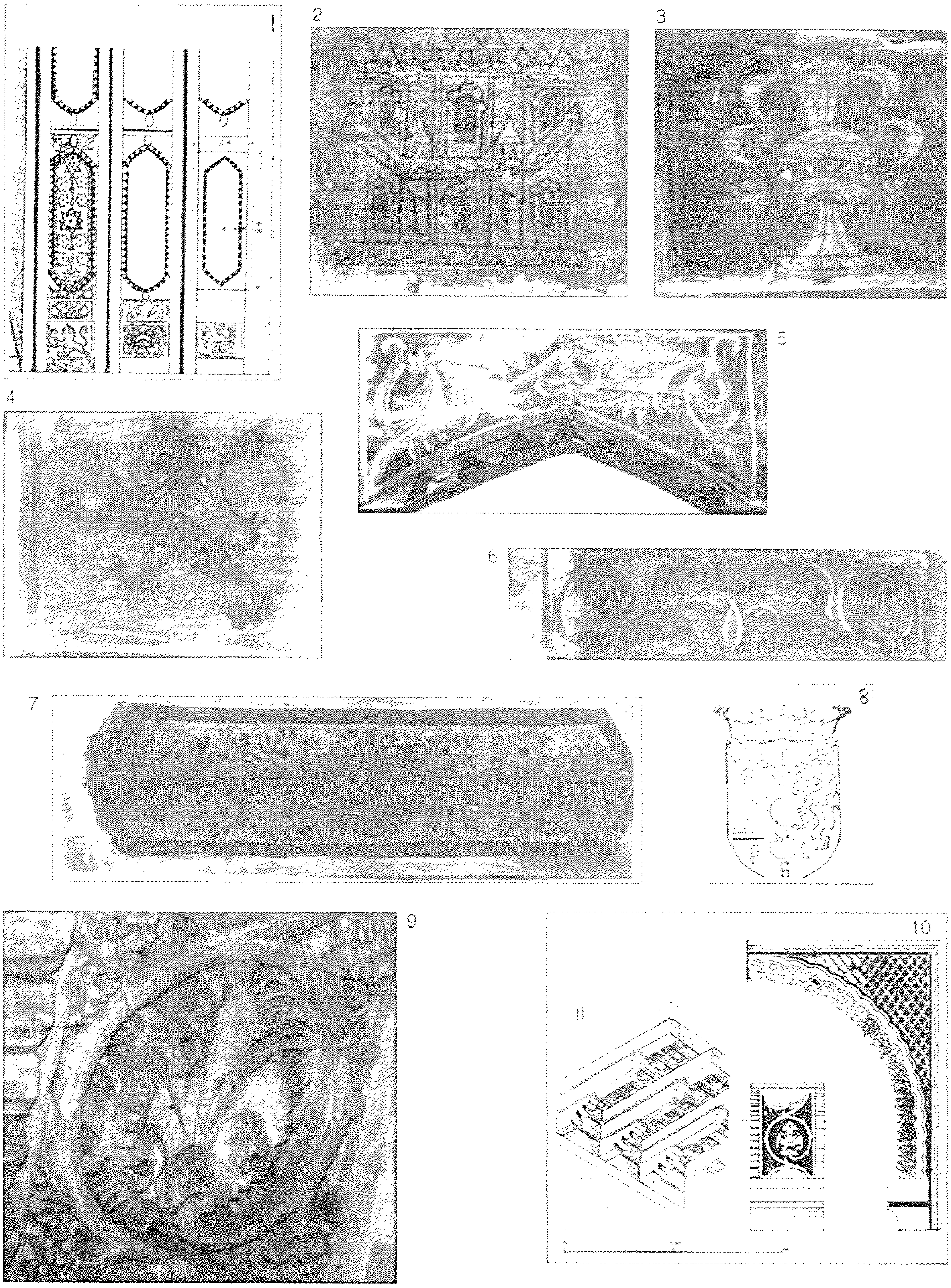
أرضيات طليطلة من الزليج (ق ١٥، ١٦).



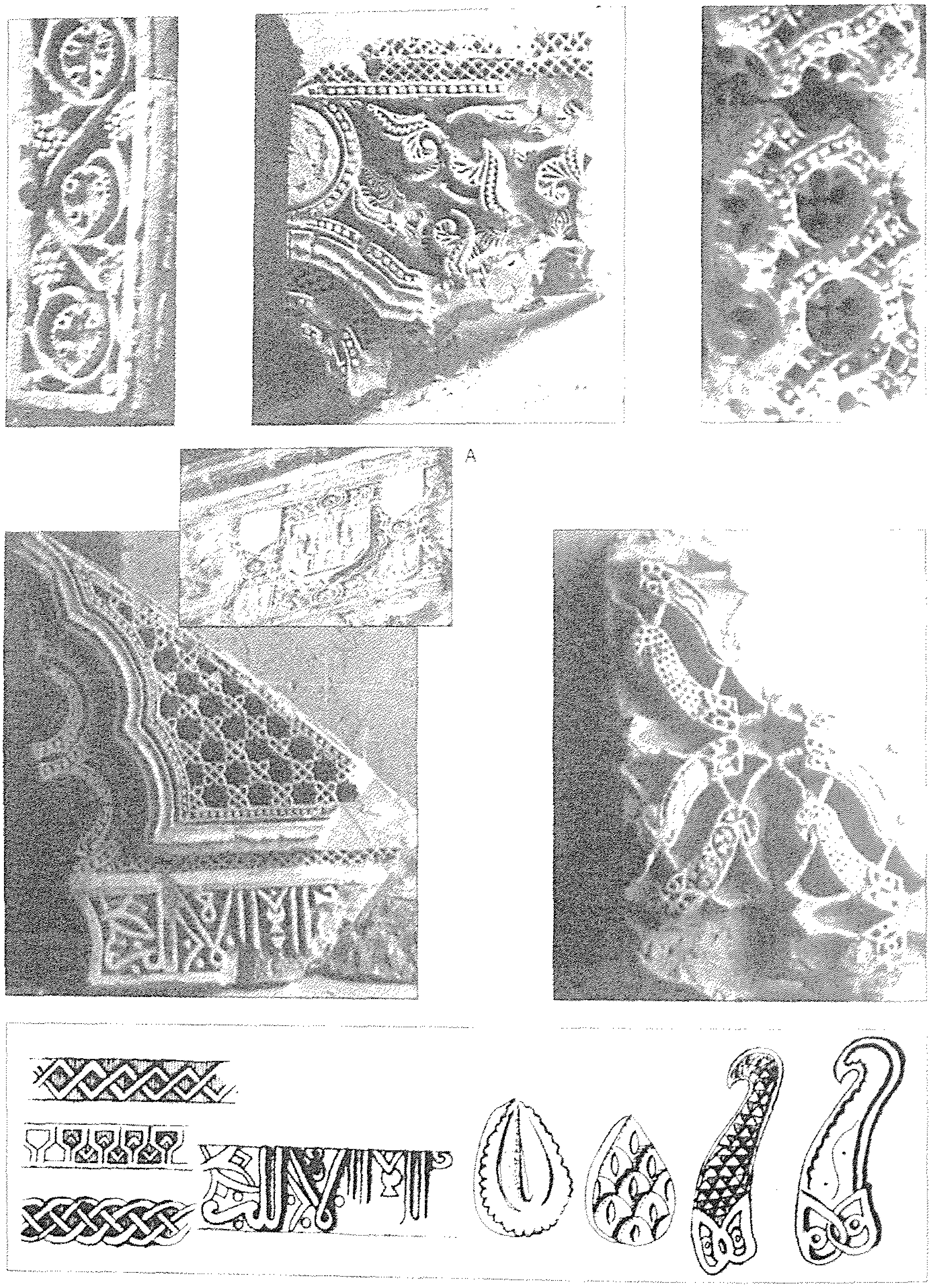
قصر السيد جوتير كارديناس، أوكانيا (طليطلة) (ق ١٥)، ١٢: واجهة قصر توريّخوس.



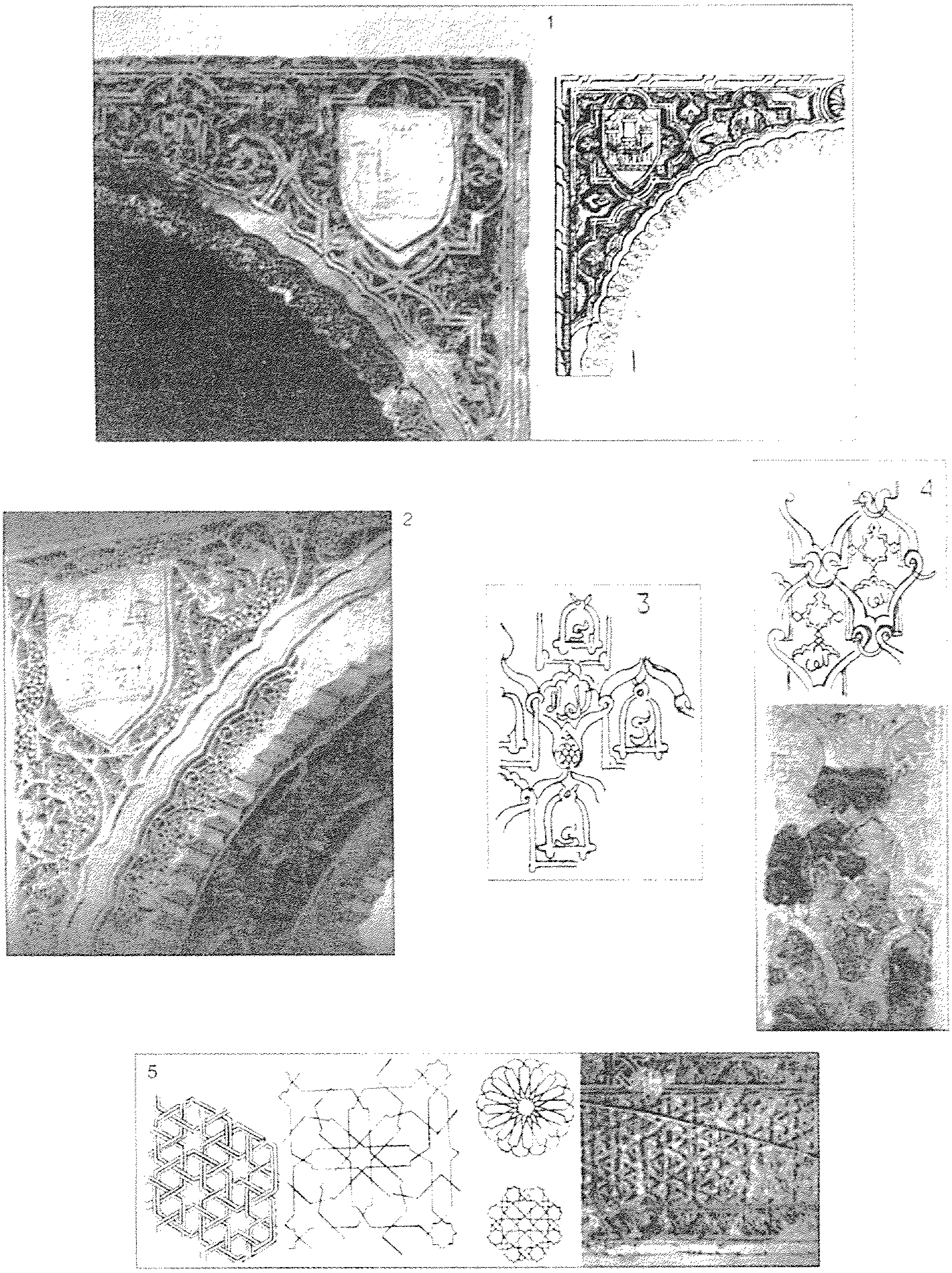
القصر الأسقفى، ألكالا دى إينارس (ق ١٥).



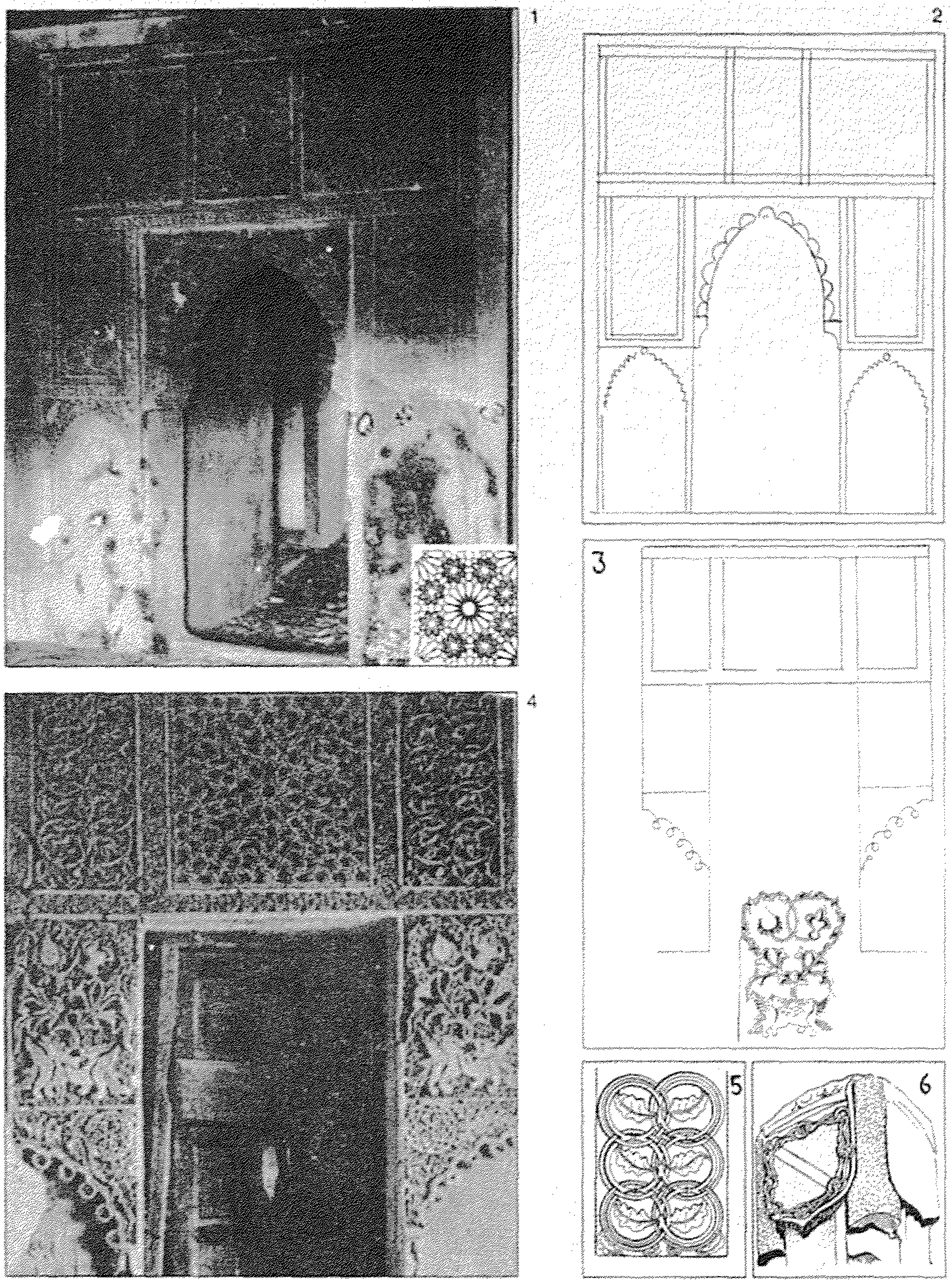
ألكالا دى إينارس. منازل مدجنة: لاماجدالينا والفانونى روكا (ق ١٤، ١٥).



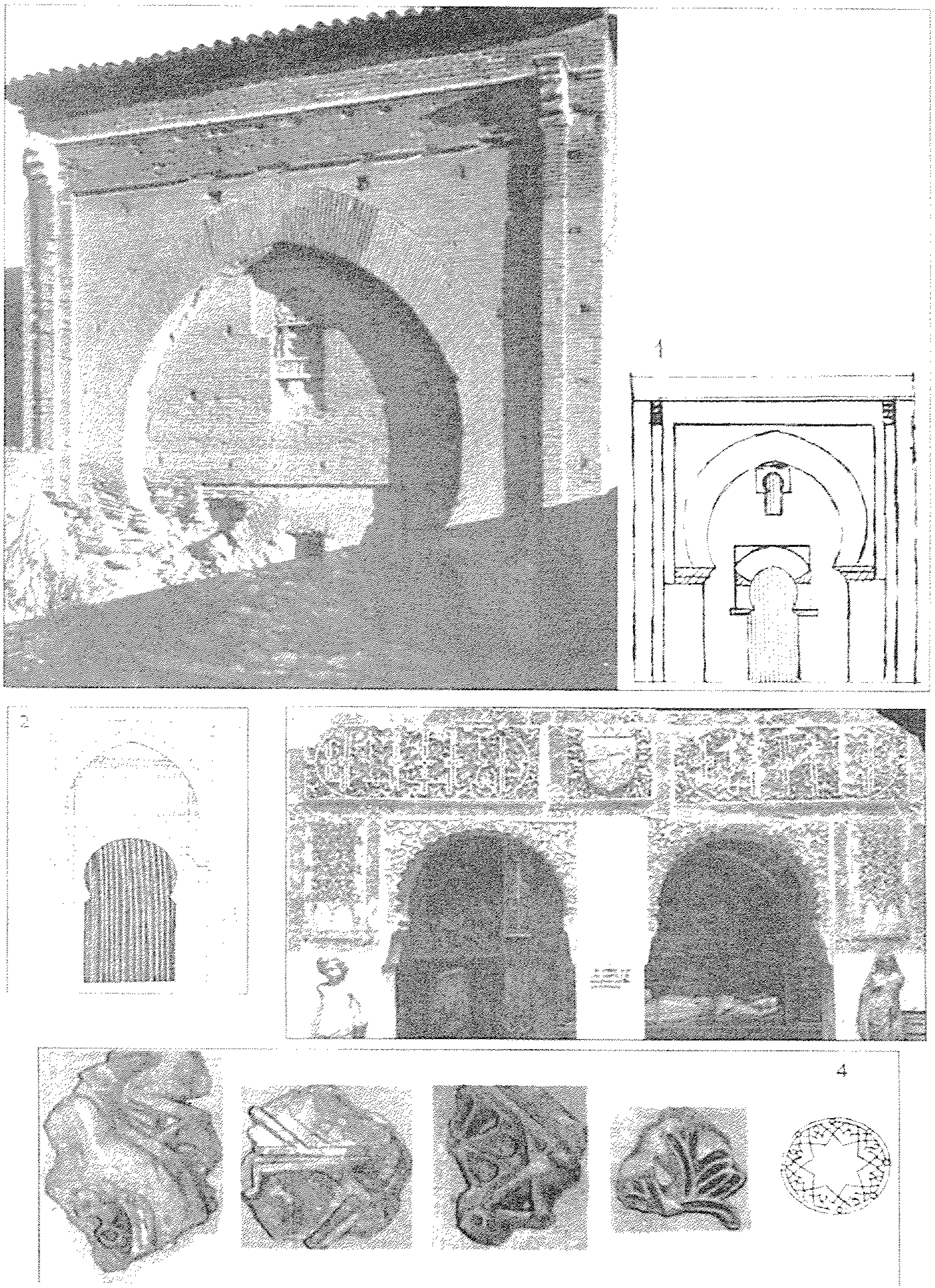
وادى الحجارة، زخارف جصية مدجنة (ق ١٤ ، ١٥).



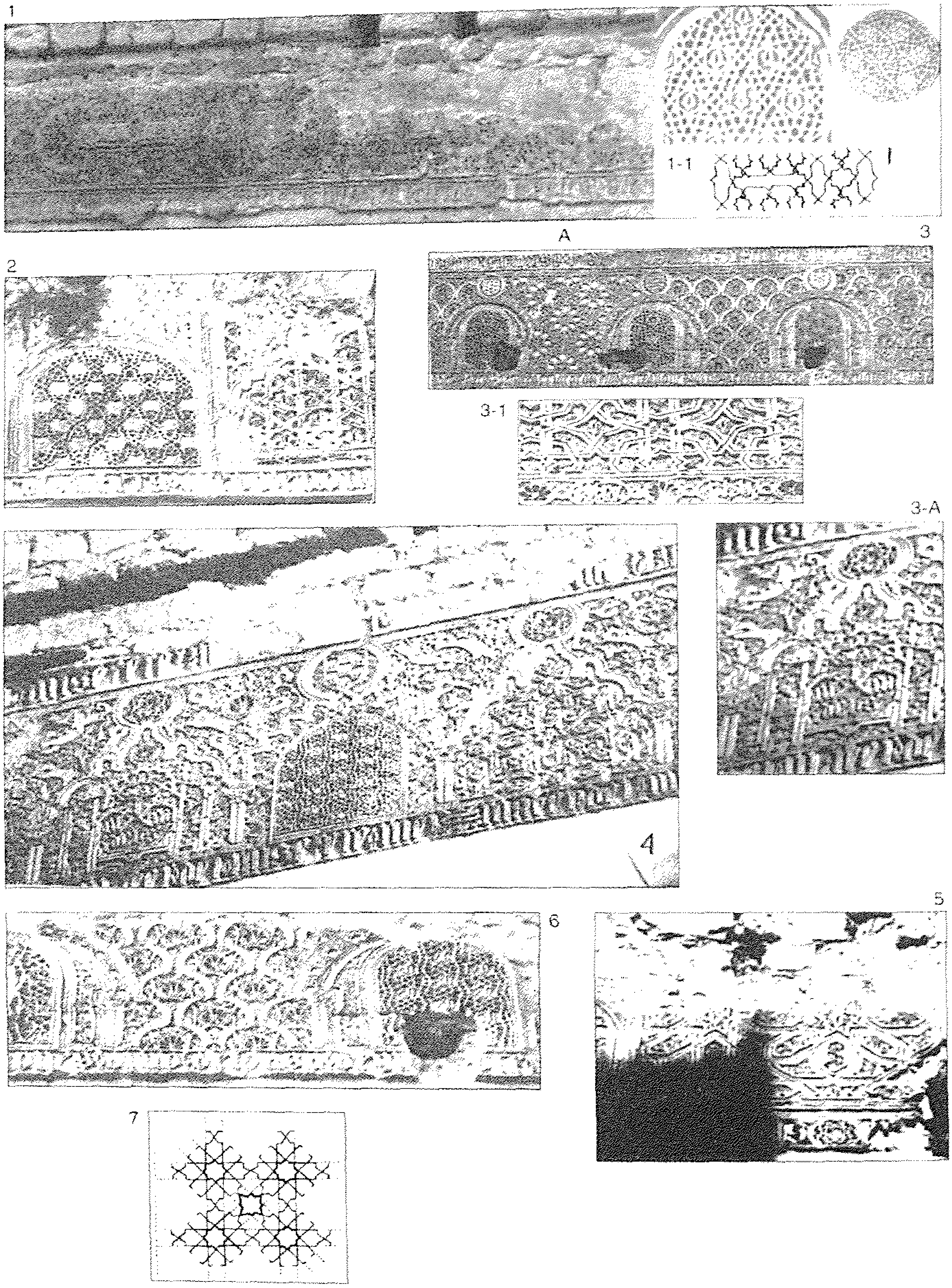
زخارف جصية في سيجوينثا وكوجوليودو، ٥ (ق ١٣، ١٤).



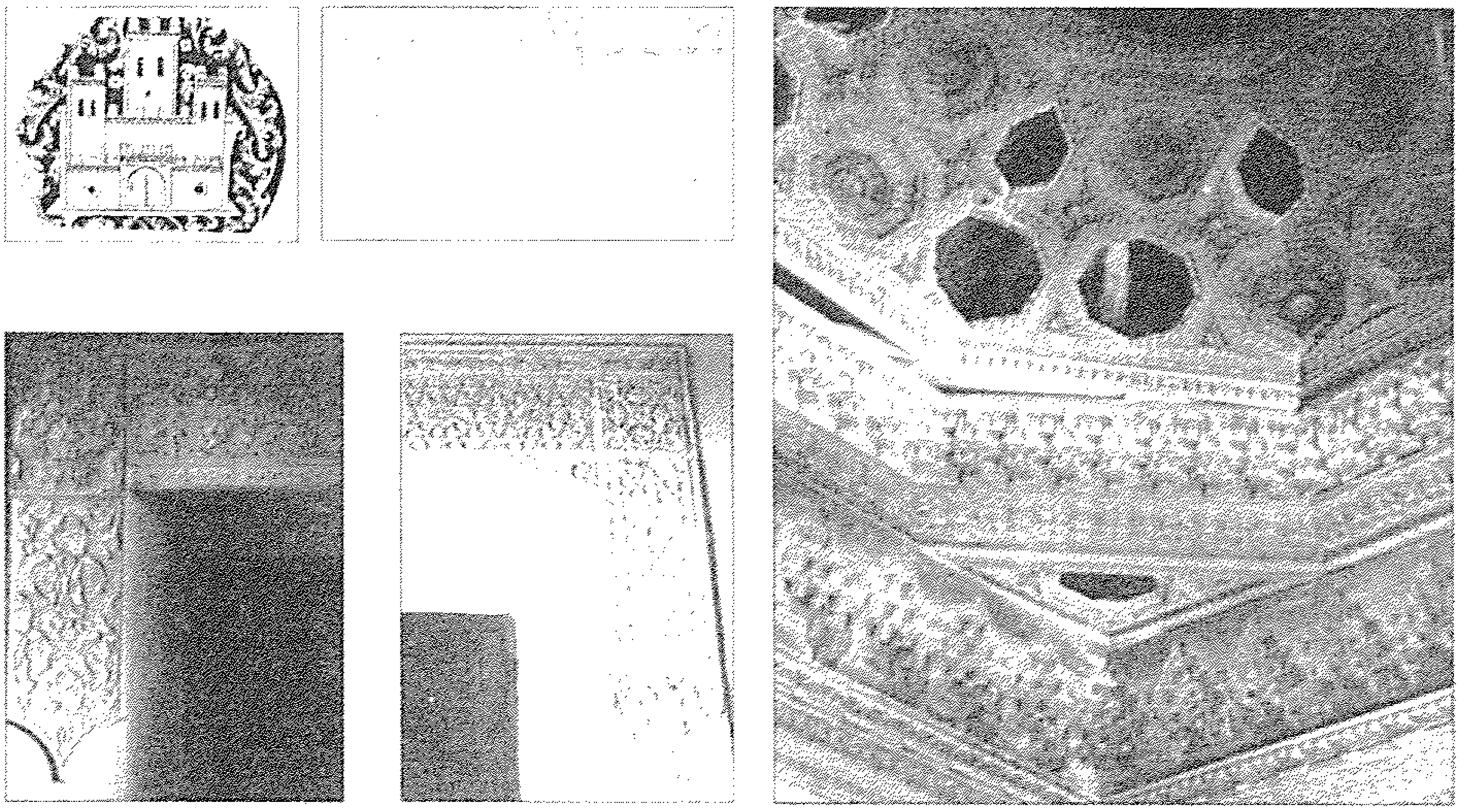
قصر كوريل دى لوس أخوس (بلد الوليد) (ق ١٥).



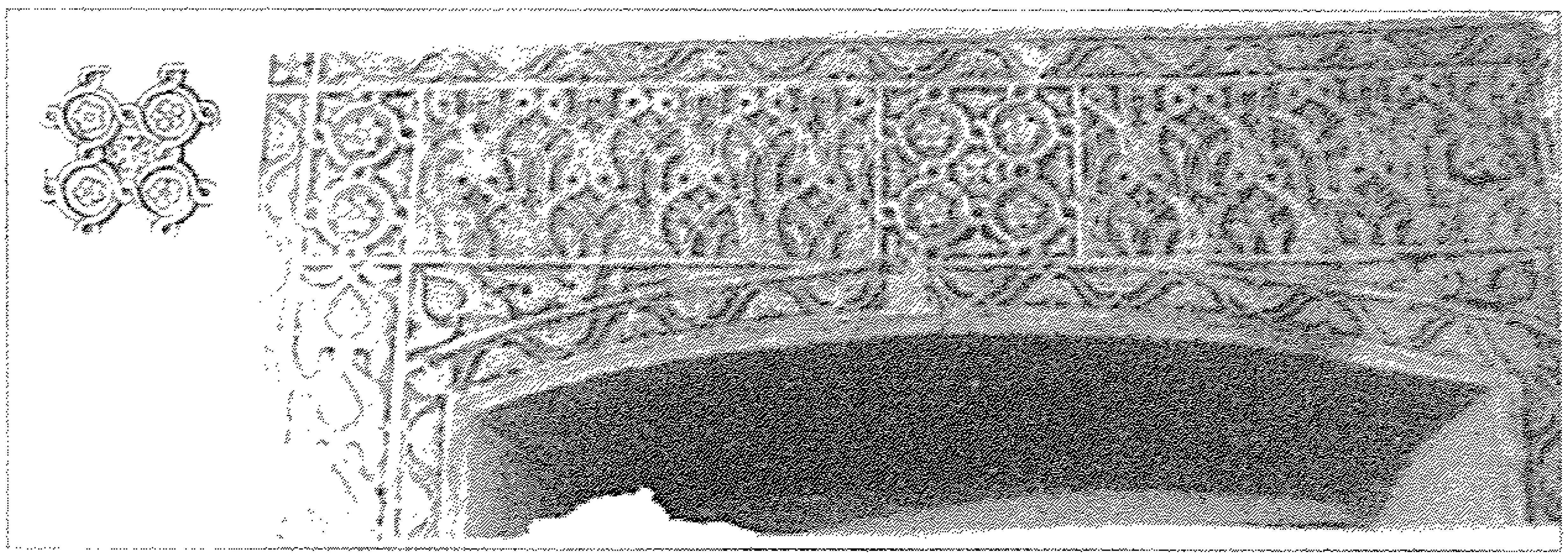
١، قصر السيدة ماريا مولينا، الواجهة (بلد الوليد)، ٣، ٤: زخارف جصية فى حصن برغش ق ١٤ .



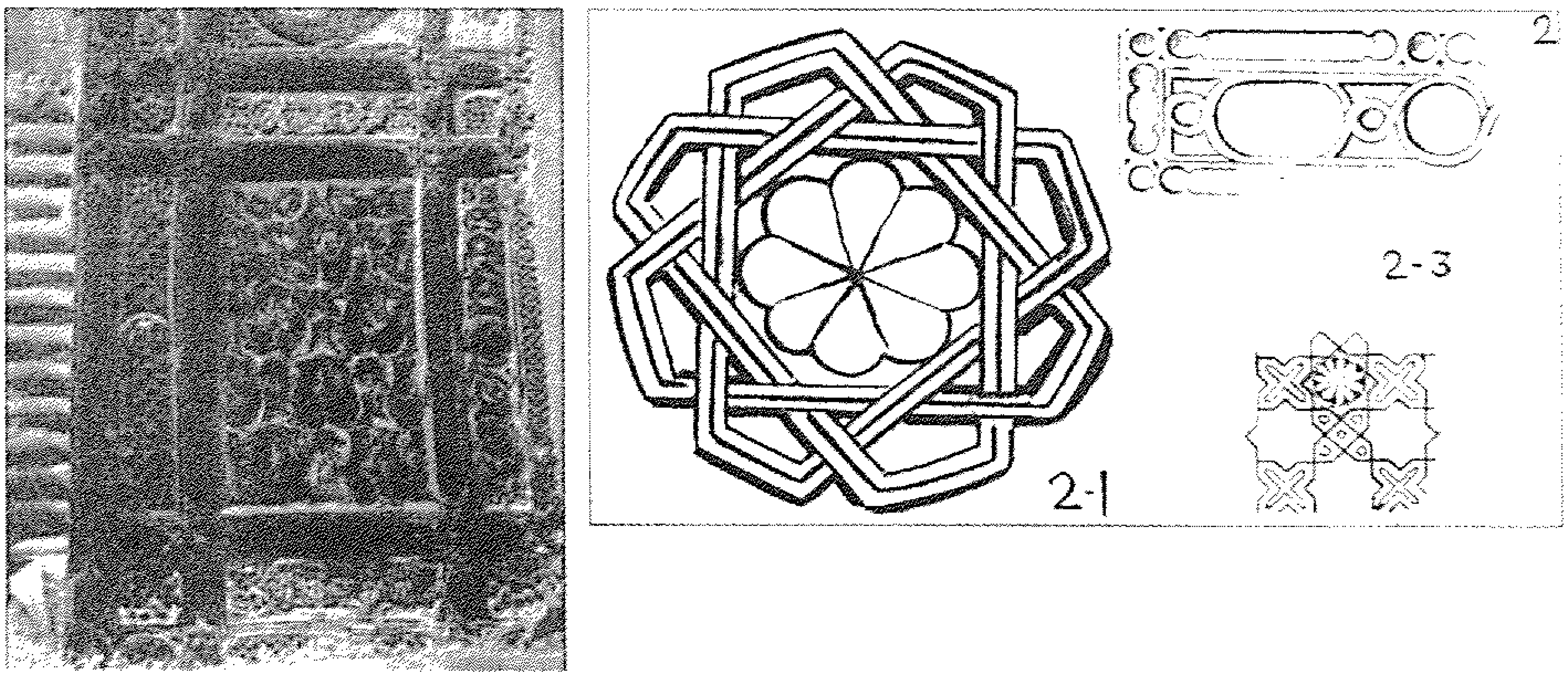
زخارف جصية فى حصن مدينة بومار (برغش) نهاية ق ١٤ .



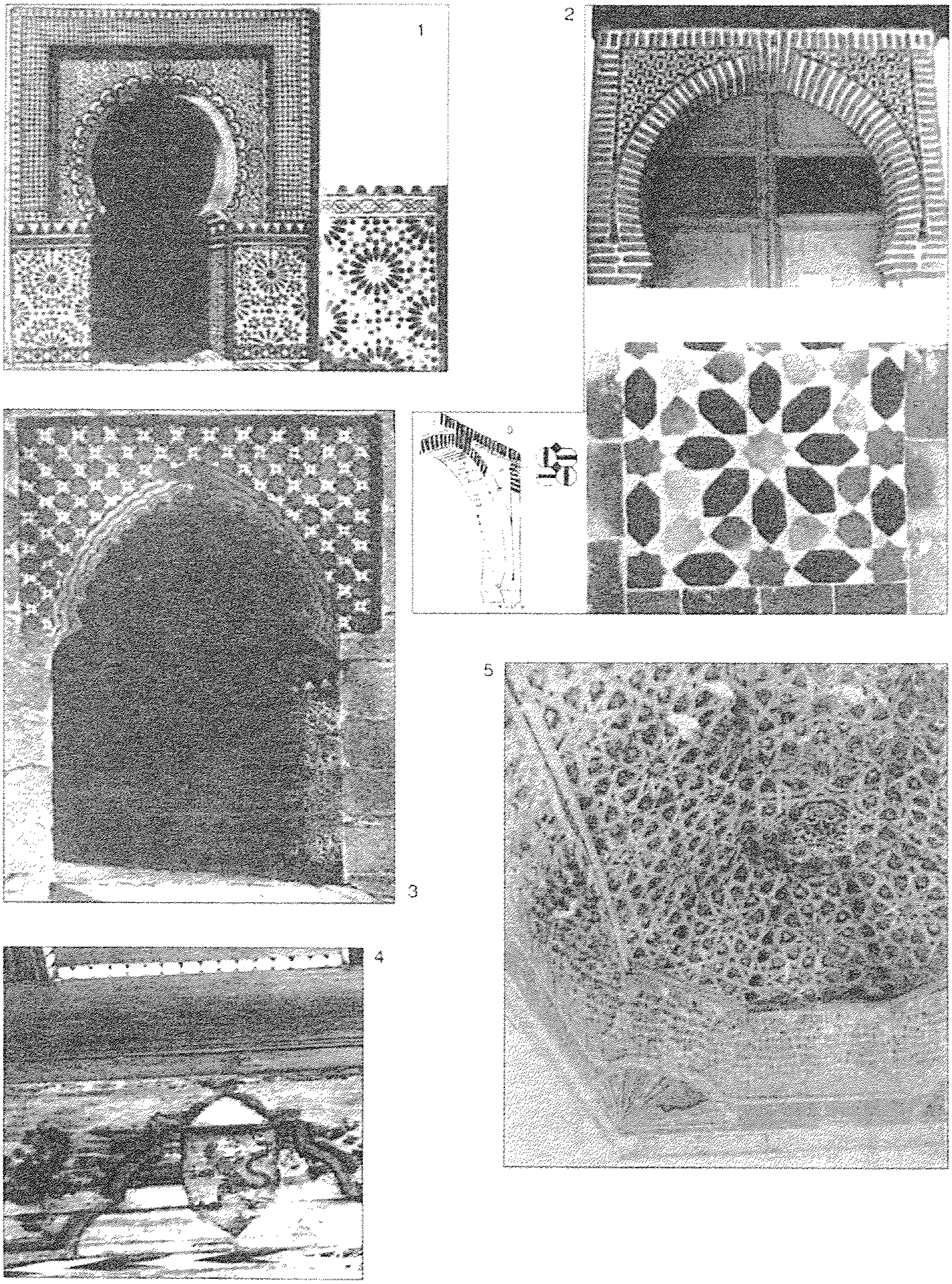
A



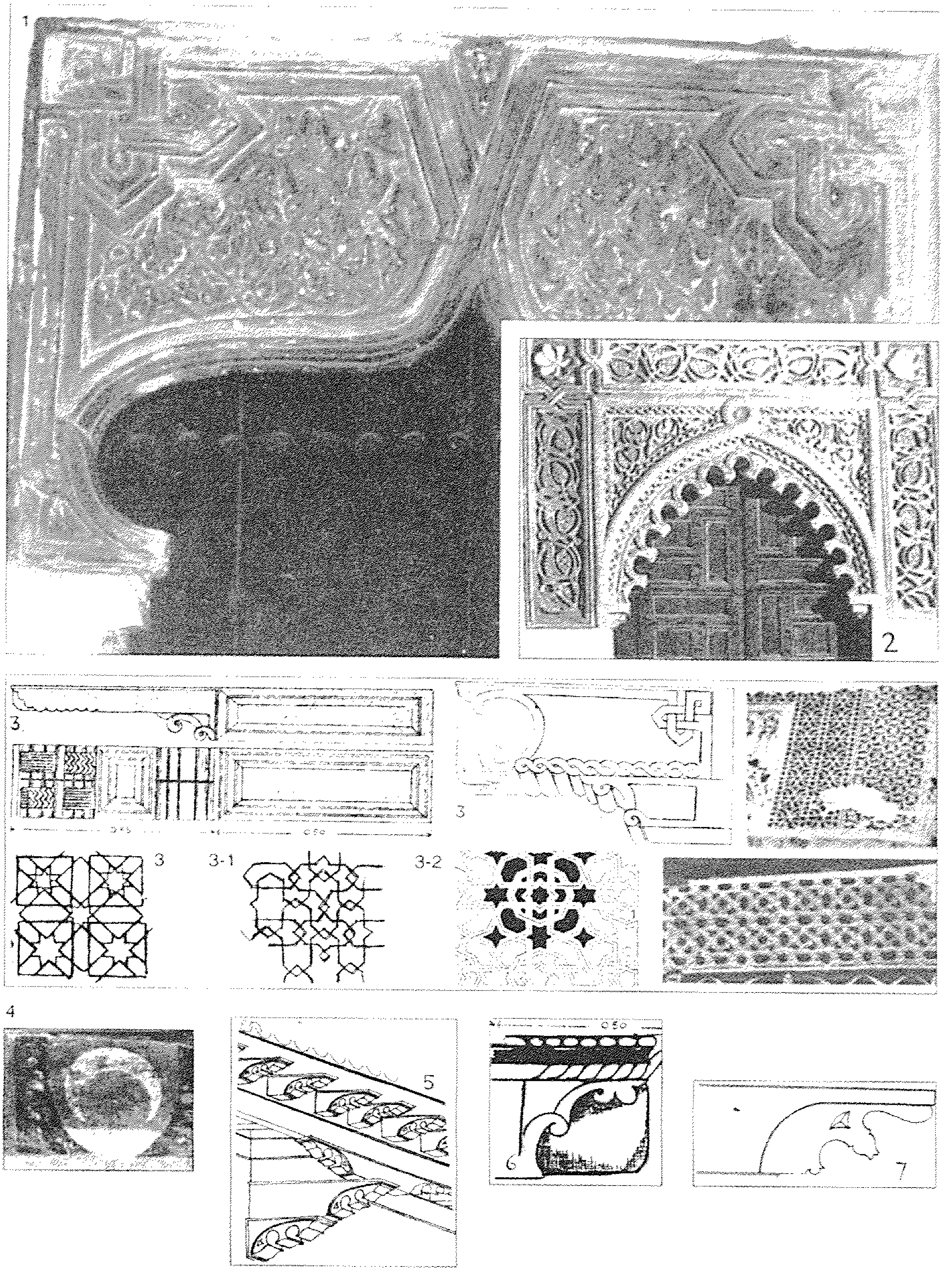
1



A قصر أل ميراندا، بنيا أراندا دى دويرو (برغش) ق ١٥، ١٦، من ١ إلى ٢-٣ قصر إنريكى الثانى – ليون (ق ١٤).



١، ٢، ٣، ٤: قصر المَالِكات، سلمنقة (ق ١٥)، ٥ : سقف قصر بيَانوبيا دى كانيدو (سلمنقة – ق ١٦).



مدجنات من أرغن.

المؤلف فى سطور:

باسيليون بابون مالدونادو

هو أستاذ جامعى – غير متفرغ - ومن أبرز الباحثين فى المجلس الأعلى للأبحاث العلمية بإسبانيا – فرع الدراسات الإنسانية – يمثل الجيل اللاحق مباشرة على جيل جومث مورينو وتورّس بالباس وغيرهم من هؤلاء العمالقة . عنى كثيراً بالتأصيل لهذه الدراسات الأندلسية من منظور معين هو إبراز أهمية الموروث المحلى تحت مظلة الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس وشمال إفريقيا .

له العديد من المؤلفات التى تمت ترجمتها من الإنجليزية أغلبها إلى العربية ونشرت عن طريق المجلس الأعلى للثقافة والمركز القومى للترجمة ، وقريبا سوف نرى له فى مصر عملاً ثنائى اللغة حول مصلى باليرمو .

المترجم فى سطور:

على إبراهيم المنوفى

أستاذ جامعى وباحث ، له عدد من الأبحاث النقدية فى مجال الأدب الإسبانى، والترجمة منشورة بالعربية والإسبانية ، أسهم فى أكثر من مؤتمر للترجمة ، ترجم ما يربو على خمسة وعشرين عنوانا عن الإسبانية تتعلق بحقول النقد الأدبى والإبداع الشعرى والقصصى والفكرى إضافة إلى حقل الدراسات التاريخية والآثارية الإسبانية الإسلامية والفرعونية .

المراجع فى سطور:

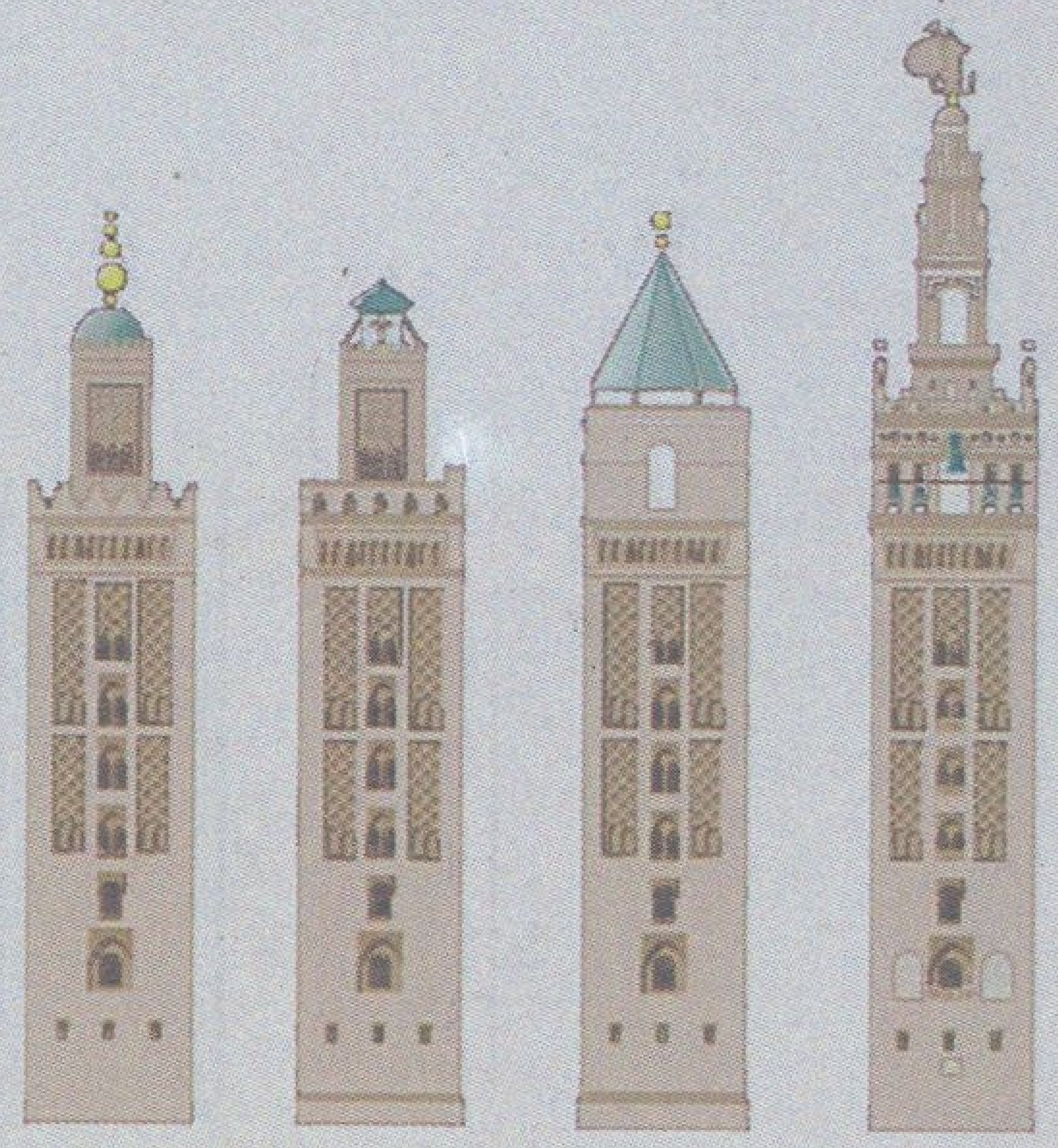
محمد حمزة الحداد

أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية (تخصص عام) والعمارة والفن الإسلامى (تخصص دقيق) ، وكيل كلية الآثار لشئو التعليم والطلاب بجامعة القاهرة .

له العديد من الأبحاث والمؤلفات التى يبلغ عددها ست وسبعون بحثا باللغتين العربية والإنجليزية .

راجع الكثير من الأعمال المترجمة وخاصة عن الإنجليزية والإسبانية ، شارك فى العديد من المؤتمرات العلمية ، حصل على عدد من الجوائز على المستوى القومى والأقليمى ، شارك فى عدد من البعثات الأثارية ، عضو فى العديد من مجالس تحرير المجلات والدوريات العلمية .

التصحيح اللغوى : **إبراهيم الكبير**
الإشراف الفنى : **حسن كامل**



يأتى كتاب عمارة القصور فى الأندلس ضمن سلسلة أعمال المؤلف الموسوعية المتعلقة بالعمارة فى الأندلس أو ما يطلقون عليه اليوم "العمارة الإسبانية الإسلامية"؛ هذا المصطلح الجديد يستهدف البحث عن الإسهام المحلى فى مكونات الحضارة العربية فى الأندلس، ويستهدف أيضًا البحث عن المكون الحضارى العربى الإسلامى فى الممالك الكائنة فى شمال شبه الجزيرة الإيبيرية والبرتغال التى كانت تناوئ الإمارة والخلافة فى الأندلس، ومع هذا كانت تنهل من حضارتها وثقافتها.

وهو محاولة جادة للحديث عن هذا الصنف من المساكن القصور والمنازل الكبرى التى زالت من الوجود أو تلك التى ما زالت قائمة، وهو يعتمد البحث فى المصادر العربية فى هذا الشأن، لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتخطاه إلى البحث على أرض الواقع لبحث ما بقى وما اندثر وما هو حقيقى فى الحوليات العربية وما هو مبالغة، وجاء كل ذلك فى أسلوب هو الجدير بمثل هذا الصنف من الدراسات.

بقى أن نشير إلى أن هذا الكتاب يعتبر مصدرًا ثريًا يحصل منه الباحث العربى على العديد من المراجع، فمؤلفه قد أعطى لكل ذى حق حقه من مؤلفى الجيل السابق عليه، وجيله، وجيل الأثاريين والباحثين الشبان.

Bibliotheca Alexandrina
07429963

تصميم الغلاف: نسرين كشك